

**LE MOTIF DU PALIMPSESTE
CHEZ JEAN-LUC LAGARCE.**

Agathe ZOBENBULLER

A thesis submitted in partial fulfilment of the
requirements of Nottingham Trent University
for the degree of Doctor of Philosophy

May 2016

This work is the intellectual property of the author. You may copy up to 5% of this work for private study, or personal, non-commercial research. Any re-use of the information contained within this document should be fully referenced, quoting the author, title, university, degree level and pagination. Queries or requests for any other use, or if a more substantial copy is required, should be directed in the owner of the Intellectual Property Rights.

Table des matières

Table des matières.....	p. 3
Résumé et abstract.....	p. 5
Déclaration.....	p. 7
Remerciements.....	p. 8
Liste des abréviations.....	p. 9
Introduction.....	p. 11
CHAPITRE 1 : PALIMPSESTE ET REECRITURE(S).....	p. 21
<u>Partie I. Réécrire les autres (ou problèmes d'adaptation)</u>	<u>p. 24</u>
Adaptations officielles.....	p. 26
Adaptations libres.....	p. 30
Trois exemples.....	p. 31
<i>Les Solitaires Intempestifs</i> et le plaisir de l'(inter)texte.....	p. 35
<u>Partie II. Auto-réécriture ou écriture de soi ?.....</u>	<u>p. 38</u>
Auto-hypertextualité et mise en scène : le cas d' <i>Histoire d'amour(s)</i>	p. 40
Auto-hypertextualité et espace autobiographique.....	p. 46
L'auto-hypertextualité face à la mort.....	p. 50
<u>Conclusion du chapitre.....</u>	<u>p. 54</u>
CHAPITRE 2 : L'ECRITURE DU PALIMPSESTE.....	p. 60
<u>Partie I. La temporalité contrariée : la négation du présent.....</u>	<u>p. 62</u>
Critique de la linéarité et de la temporalité : influences et héritages.....	p. 65
<i>Journal 1</i> : un exemple de temporalité contrariée.....	p. 73
Problème de temporalité et décalages.....	p. 75
De la temporalité contrariée au palimpseste.....	p. 80

<u>Partie II. L'éclatement du texte : polyphonie, dialogisme et épanorthose</u>	p. 89
Écriture polyphonique, récit à plusieurs voix.....	p. 91
Exemples de polyphonie lagarcienne.....	p. 93
De la multiplicité des voix au palimpseste.....	p. 96
Écriture dialogique, la parole étrangère a elle-même.....	p. 98
Le discours autre.....	p. 99
Le discours comme autre : métadiscours et épanorthose.....	p. 102
Conclusion du chapitre.....	p. 106
CHAPITRE 3 : PALIMPSESTE ET IDENTITE(S)	p. 111
<u>Partie I. Une identité-palimpseste</u>	p. 112
Listes et bibliothèque.....	p. 113
Poussée autobiographique et autonarration.....	p. 117
<u>Partie II. (Ne pas) parler du sida ou « cette histoire de Sida » (JL, p. 225)</u>	p. 123
Le spectre du sida dans <i>Trois Récits</i>	p. 125
<i>Journal</i> et sida.....	p. 129
Sida et mythe personnel.....	p. 134
<u>Partie III. Lagarce et Lazare</u>	p. 138
Présences lazaréennes et personnages lagarciens.....	p. 142
Lagarce parmi nous.....	p. 147
Conclusion du chapitre.....	p. 150
Conclusion	p. 155
Bibliographie.....	p. 161

Résumé

Cette thèse de doctorat explore le motif du palimpseste dans l'œuvre de Jean-Luc Lagarce. Notre premier chapitre s'intéresse au palimpseste pris au sens de réécriture, afin non seulement de signaler cette pratique chez Lagarce, qui adapte de nombreux textes pour la scène de façon officielle ou plus libre, mais aussi pour analyser une pratique particulière de réécriture, l'auto-hypertextualité. À travers celle-ci, qui se concentre notamment autour du journal intime, nous montrons comment Lagarce exerce une « pratique de soi » au sens foucaldien vers la fin des années 1980, avec la découverte de sa séropositivité.

Dans notre deuxième chapitre, nous nous intéressons à l'écriture elle-même afin de démontrer en quoi elle aussi relève du palimpseste. Héritier du Nouveau Roman et de ses émules, Lagarce propose une écriture où la temporalité est ambiguë, et où le présent est toujours problématique, voire impossible – comme nous le montrons en prenant l'exemple du film *Journal 1*. Ce sont ainsi trois caractéristiques de l'écriture du palimpseste qui apparaissent : le temps, le fragment et l'absence. Cette écriture se traduit sur scène par l'éclatement du texte en plusieurs voix et celui de la voix elle-même, notamment à travers l'épanorthose. Le résultat est une écriture verticale qui résiste au figement et appelle le lecteur à participer à la construction du sens.

Le dernier chapitre est consacré aux rapports entre palimpseste et identité(s). Nous démontrons tout d'abord l'existence dans les textes lagarciens d'une identité-palimpseste de l'auteur, construite de façon indirecte : pris dans un élan plus autonarratif qu'autobiographique, Lagarce joue avec les traces et le brouillage. Nous étudions alors ce brouillage en nous penchant sur le spectre du sida, qui pose les bases d'un mythe personnel construit dans l'ironie et la combattivité face à la maladie. L'auteur se fait lazaréen, tout comme certains de ses personnages. Mort parmi les vivants, vivant parmi les morts, la figure de l'auteur reste encore aujourd'hui indissociable de son œuvre.

Abstract

This thesis aims to explore the motif of the palimpsest in the work of Jean-Luc Lagarce.

The first chapter focuses on the palimpsest as rewriting (in the sense developed by Genette). After showing how Lagarce rewrites the texts of other authors, in official or looser adaptations, the study analyses the specific cases where he rewrites his own texts. Revolving around the diary, these auto-hypertextual practices appear at the end of the 1980s after he discovered his HIV-positive status and can be considered as “practices of the self” as defined by Foucault.

The second chapter focuses on the writing itself in order to highlight how it is also representative of the palimpsest. In the wake of the New Novel and its related movements, Lagarce offers a writing in which temporality is ambiguous and the present tense is problematic or even impossible – as will be shown through the example of the film *Journal 1*. Through the analysis of this example, three essential characteristics of the “writing of the palimpsest” will emerge: time, fragment and absence. On stage, this writing translates in the breaking up of the text between different voices and of the voice itself, notably through the use of epanorthosis. The result is a vertical writing that resists any static meaning and encourages the reader to participate in its construction.

The last chapter is dedicated to the links between palimpsest and the selves. The first part seeks to unravel how a “palimpsestic identity” of the author is created in the lagarcian texts in an indirect way. Working more through “autonarration” than autobiography, Lagarce disseminates traces of his selves but only through a certain blurring. It is on this blurring that the second part focuses, and more specifically on what we call the « spectre of AIDS ». The disease, while never really mentioned, plays a very important part in the work of Lagarce and especially in the creation of a personal myth. The author, like some of his characters, becomes Lazarean, haunting his works before his death. Dead among the living and living among the dead, the figure of the author and his work still remain inseparable today.

Déclaration

No portion of the work referred to in this thesis has been submitted in support of an application for another degree or qualification of this or any other university or other institute of learning. No sources other than those acknowledged in the bibliography have been used.

Remerciements

Si écrire cette thèse fut sûrement le plus grand défi qui m’ait été présenté, il m’aurait été difficile – voire impossible – de le relever sans le soutien de mes directeurs, de mes collègues et de mes proches.

Je voudrais remercier chaleureusement mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Enda McCaffrey, sans qui je n’aurais jamais osé ne serait-ce que postuler pour la *Vice-Chancellor’s bursary*.

Mille mercis à mon second superviseur, Monsieur le Professeur Jean-Pierre Boulé, pour ses précieux commentaires.

C’est grâce à leur patience, leur soutien et leur disponibilité que j’ai pu mener ce projet à terme.

Merci à Messieurs les Professeurs Patrick Williams et Murray Pratt pour leurs conseils avisés.

Merci à mes collègues pour leur soutien discret mais efficace, en particulier au Dr. Chris Reynolds et à Chantal Cointot.

Mention spéciale à Charlotte Bonnet, qui a relu chaque chapitre et m’a aidée à en corriger les fautes de frappe et d’orthographe, les lourdeurs syntaxiques et à clarifier mon propos ; après m’avoir accompagnée jusque dans les cafés de Nottingham au moment de leur écriture.

Merci enfin à ma famille et mon compagnon à qui j’en ai fait voir de toutes les couleurs mais qui ne m’ont miraculeusement pas abandonnée. Merci à mes amis d’avoir supporté mes plaintes, et surtout à ma meilleure amie Amandine qui n’a jamais hésité à traverser la Manche à maintes reprises lorsque le moral me faisait défaut.

Liste des abréviations

JI : *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

JII : *Journal 1990-1995*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008.

ThCI : *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

ThCII : *Théâtre complet II*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

ThCIII : *Théâtre complet III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

ThCIV : *Théâtre complet IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

TI : *Traces incertaines : mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

TR : *Trois Récits*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

« L'idée toute simple – mais très très apaisante, très joyeuse, c'est ça que je veux dire, très joyeuse, oui – l'idée que je reviendrai, que j'aurai une autre vie après celle-là où je serai le même, où j'aurai plus de charme, où je marcherai dans les rues la nuit avec plus d'assurance encore que par le passé, où je serai un homme très libre et très heureux. L'idée souvent, machinale : « Je ferai ça quand je reviendrai... » » (JII, p. 139).

Introduction

En septembre 2016 sortira le nouveau film de Xavier Dolan. Avec son casting impressionnant (notamment Nathalie Baye, Vincent Cassel, Marion Cotillard, Gaspard Ulliel et Léa Seydoux), ce film, intitulé comme la pièce de théâtre dont il est tiré *Juste la fin du monde*¹, attirera sans nul doute l'attention sur l'auteur de la pièce originale et objet de notre étude, à savoir Jean-Luc Lagarce.

Né en 1957 à Valentigney, c'est tout d'abord par son travail de metteur en scène que ce « provincial revendiqué »² se fait connaître dans le milieu théâtral français. Bien que jamais publié de son vivant et mort prématurément (en 1995), Lagarce reste un dramaturge prolifique, ayant à son compte huit adaptations pour la scène et vingt-cinq pièces originales – aujourd'hui publiées en quatre volumes. Cependant, Lagarce ne s'intéressait pas uniquement au théâtre et s'est essayé à plusieurs autres formes de création, laissant derrière lui un fonds exceptionnel de cent-trente boîtes et vingt imprimés à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine)³. De ce fonds, sont aujourd'hui publiés : un livret d'opéra (*Quichotte*⁴), deux films (*Journal 1* et *Portait*⁵), trois nouvelles (*Trois Récits*⁶), un recueil d'articles (*Du luxe et de l'impuissance*⁷), une correspondance (*Correspondance et entretiens avec « Attoun et Attounette »*⁸) et un journal intime en deux volumes qui couvrent une période de dix-huit ans, de 1977 à 1995⁹.

Malgré cette longue bibliographie et les nombreuses mises en scène de ses textes¹⁰, peu d'ouvrages sont dédiés à son œuvre et la plupart d'entre eux ne traitent que de sa dramaturgie. Il aura fallu attendre l'organisation en 2007 de *L'année (...) Lagarce*¹¹ – célébrant ce qui aurait été le cinquantième anniversaire de Lagarce et cherchant à le faire connaître – pour que l'attention du public et de la recherche se tourne vers cet auteur méconnu. À cette occasion, quatre conférences sont organisées dans quatre universités (Strasbourg, Paris, Besançon et Paris III) puis adaptées chacune en un livre publié par Les Solitaires Intempestifs, la maison d'édition originellement créée par Lagarce et François Berreur en 1992. Le premier, *I - Problématiques d'une œuvre*¹², introduit et ouvre diverses pistes afin d'explorer l'œuvre de Lagarce. Le second volume (*II - Regards lointains*¹³) est entièrement dédié à l'ultime pièce de Lagarce, *Le Pays lointain* tandis que *III - Traduire Lagarce (langue,*

culture, imaginaire)¹⁴ se penche sur les spécificités du langage lagarcien et pose la question de sa traductibilité. Enfin, le dernier volume *IV- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*¹⁵ cherche à placer le théâtre de Lagarce dans le contexte dramatique et à le mettre en lien avec ses contemporains.

Dans sa lancée, Les Solitaires Intempestifs publie une biographie de Lagarce par Jean-Pierre Thibaudat: *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*¹⁶ (ce titre faisant référence aux multiples essais et échecs de Lagarce d'écrire un roman). Trois ans plus tard, en 2010, c'est la revue *Europe*¹⁷ qui dédie un de ses numéros hors-série au dramaturge, constitué non seulement d'articles de recherche mais aussi d'interviews et d'extraits inédits. De cet ouvrage, nous retiendrons deux articles en particulier : « Écriture et souci de soi »¹⁸ où Marie-Hélène Boblet ouvre une réflexion sur l'écriture de soi et la mort, et « Lagarce palimpseste »¹⁹ de Catherine Naugrette, dont le titre fut une inspiration pour notre travail.

C'est cependant la sélection de deux pièces (*Derniers remords avant l'oubli* et *Juste la fin du monde*) au programme de l'agrégation de Lettres Modernes en 2012 qui entraîne une multiplication des publications sur l'œuvre de Lagarce. Signalons toutefois que nombre de ces publications sont des aides à la préparation du concours ; elles sont donc très spécifiques et ne traitent souvent que des deux pièces en question. Nous retiendrons néanmoins l'ouvrage collectif *Lectures de Lagarce – Derniers Remords avant l'oubli – Juste la fin du monde*²⁰, qui, malgré son titre, s'intéresse à l'ensemble de l'œuvre lagarcienne et offre de nombreuses perspectives de lecture et de recherche. Citons aussi *Les Représentations de l'oral chez Lagarce - Continuité, discontinuité, reprise*²¹, dont les divers articles proposent une approche originale de la pièce *Juste la fin du monde* à travers des études linguistiques.

Bien qu'évoqués ponctuellement, les travaux hors théâtre de Lagarce ne font que rarement l'objet d'analyses. La première étude en profondeur de ce genre est publiée en juillet 2013. Dans *Le Théâtre au jour le jour - Journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*²², Julie Valero étudie les liens entre journaux personnels, création artistique et vie de théâtre en s'appuyant sur les journaux intimes de trois dramaturges. Un seul chapitre, cependant, est uniquement dédié à l'étude du journal de Lagarce. N'oublions pas non plus l'impressionnante thèse d'Alexandra Balcerek, *L'Existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur*

*dramatique dans son œuvre*²³, qui explore les liens entre autobiographie et drame chez une dizaine d'auteurs dont Lagarce.

Enfin, en 2014, est publié le premier livre signé par un seul auteur et s'intéressant uniquement à Lagarce. *Lagarce - Un Théâtre entre présence et absence*²⁴ de Lydie Parisse, s'intéresse non seulement à la représentation théâtrale mais aussi à la parole et la figure de l'auteur.

À la lumière de cet aperçu des œuvres critiques, il apparaît que la recherche sur Lagarce est « éclatée ». La plupart des monographies qui lui sont dédiées sont des ouvrages collectifs, qui, s'ils ouvrent de nombreuses pistes de réflexion et offrent une pluralité de regards sur l'œuvre, n'en donnent pas de vision « globale » ou unifiée. L'originalité de la présente thèse résidera en partie dans notre choix de traiter uniquement des œuvres de Lagarce et de donner une place centrale au journal ainsi qu'aux autres productions non théâtrales.

Nous ne prétendons pas faire fi des travaux précédents et dès le départ, notre entreprise s'annonce pluridisciplinaire puisque nous nous appuyons sur des recherches menées dans des domaines différents (aussi bien sur des études théâtrales que linguistiques par exemple) mais aussi car nous nous intéresserons aux différents média explorés par Lagarce (le théâtre mais aussi le cinéma, la nouvelle, le journal). Nous voulons par ce projet nous détacher d'une démarche purement dramaturgique en offrant une analyse poussée des œuvres non théâtrales qui nous apparaissent particulièrement significatives pour comprendre la démarche lagarcienne. Ainsi, seront au cœur de notre corpus les deux volumes du journal, les nouvelles réunies dans *Trois Récits* et le film *Journal 1*. En donnant une position centrale au journal dans notre analyse, nous souhaitons mettre en avant ce qui appartient selon nous à l'écriture de soi chez Lagarce, liée à sa séropositivité. C'est pourquoi nous nous concentrerons particulièrement sur certaines pièces de théâtre, toutes écrites après 1986, cette année étant pour Lagarce celle de « l'arrivée de la Bête dans [s]a petite vie », (JII, p. 431) : *Histoire d'amour (derniers chapitres)* (1990), *Juste la fin du monde* (1990), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) et *Le Pays lointain* (1995). Si ces pièces constituent notre corpus majeur, nous ne manquerons toutefois pas d'évoquer d'autres pièces, selon l'objet de notre attention (par exemple, notre premier chapitre requerra un corpus plus large que les chapitres suivants). Notons aussi que certaines de ces pièces forment des « constellations » avec d'autres pièces : c'est par

exemple le cas d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)* qui renvoie à *Histoire d'amour (repérages)*, première version écrite en 1983.

Notre volonté de traiter l'œuvre lagarcienne dans ses différentes facettes influencera aussi notre démarche – ainsi, nous adopterons une approche plus littéraire et philosophique que strictement dramaturgique. C'est dans cette perspective que nous mettons l'accent sur le terme de « palimpseste », qui renvoie non seulement à des théories et études précises mais laisse aussi place à d'autres interprétations que nous développerons dans cette thèse. Un palimpseste est un parchemin dont le texte original a été gratté afin de le réutiliser, entraînant parfois la superposition des deux écritures. En littérature, ce terme fut intronisé par Gérard Genette, qui l'utilisa afin de décrire son concept de la transtextualité – les liens qui unissent un texte à un autre – dans son célèbre essai *Palimpsestes. La Littérature au second degré*²⁵. Il explique :

On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement *hypertextes*), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation.²⁶

L'image du palimpseste se retrouve aussi en psychologie pour décrire le fonctionnement de la mémoire – et c'est dans ce sens que Max Silverman l'emploie dans son propre essai. On peut l'observer dans son introduction, précisément intitulée « Staging Memory as Palimpsest » :

The relationship between present and past [...] takes the form of a superimposition and interaction of different temporal traces to constitute a sort of composite structure, like a palimpsest, so that one layer of traces can be seen through, and is transformed by, another.²⁷

Le palimpseste est donc une figure riche, qui permet d'envisager non seulement un mouvement de retour vers le passé mais aussi des procédés d'accumulation et superposition, et par conséquent d'effacement et de recouvrement – ce que nous retrouverons dans le travail de Lagarce. Nous adopterons une démarche thématique – puisque concentrée autour de ce terme de « palimpseste » - mais aussi partiellement chronologique, puisque, comme nous l'avons évoqué, nous intéresserons principalement aux œuvres réalisées de la fin des années 1980 jusqu'à la mort de Lagarce en 1995.

L'exploration de ce terme théoriquement fertile se fera en parallèle avec celle de l'œuvre lagarcienne, nous permettant d'en examiner les mouvements, les caractéristiques et les évolutions. Nous partirons du « palimpseste » dans son acception la plus courante de réécriture afin d'étudier cette pratique chez Lagarce avant de nous intéresser de plus près à l'écriture elle-même puis au changement qui s'opère

avec l'apparition de la maladie dans sa vie. Le palimpseste lagarcien n'est donc pas seulement affaire d'intertextualité (de liens entre ses textes et des textes d'autres auteurs) ou d'intratextualité (liens entre ses propres textes) mais aussi d'écriture et même d'écriture de soi. Notre thèse se développera donc en trois chapitres dont chacun cherchera à mettre en relation le motif du palimpseste et une facette de l'écriture lagarcienne pour en dégager les spécificités.

Dans « Palimpseste et réécriture(s) », notre premier chapitre, ce sont les pratiques de réécriture chez Lagarce qui seront l'objet de notre analyse. Très présentes et variées tout au long de sa carrière, ces pratiques fondamentales paraissent trahir une certaine vision de l'écriture et nous nous attacherons à en découvrir les caractéristiques et les enjeux. Si nous nous inspirerons de Genette et de son texte fondateur, reprenant à notre compte les termes d'*hypotexte* et *hypertexte* (l'hypertexte étant le texte qui offre une réécriture d'un autre texte, l'hypotexte), nous nous en détacherons en préférant les termes d'intertextualité et intratextualité à celui de transtextualité qu'il développe, jugé trop réducteur. L'appartenance de Lagarce au monde du théâtre, et notamment son statut de metteur en scène, font de l'adaptation un exercice plutôt naturel. Mettre en scène la pièce d'un autre, c'est accepter de 'faire palimpseste', de superposer sa vision à un texte qui n'est pas le sien. Dans « Réécrire les autres (ou problèmes d'adaptation) », nous nous intéresserons en premier lieu à ces pratiques de réécritures théâtrales, examinant l'exemple d'une adaptation officielle de Lagarce : *Les Égaréments du cœur et de l'esprit (précisions)* d'après *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils. Cette étude fera émerger l'ambiguïté du travail hypertextuel de Lagarce, qui choisit de faire coexister hypotexte et hypertexte plutôt que d'effacer le premier dans le second. C'est cette même ambiguïté que nous retrouverons ensuite dans les adaptations « libres », des pièces originales où Lagarce fait intervenir des personnages (imaginaires ou réels) ou des écrits d'autres auteurs. A travers l'étude de plusieurs exercices de ce genre, dont notamment la pièce des *Solitaires Intempestifs*, nous mettrons en avant la notion de jeu inhérente à cette pratique avant de nous tourner vers Barthes et de discuter ce que nous appellerons « le plaisir de l'intertexte ». La deuxième partie de ce chapitre, « Auto-réécriture ou écriture de soi ? », se concentrera sur un autre phénomène de réécriture, qui apparaît plus personnel et que nous nommerons auto-hypertextualité²⁸. Nous appliquerons ce terme dans les instances où Lagarce réécrit ses propres textes, créant un autre type de palimpseste,

plus personnel. Nous étudierons tout d'abord le cas de la reprise d'*Histoire d'amour (repérages)*. Lagarce écrit une nouvelle version de cette pièce et la met en scène en 1990, reprenant, comme en 1983, le rôle du Premier Homme. Cette analyse nous amènera à explorer les liens entre auto-hypertextualité et espace autobiographique, en nous concentrant cette fois sur le diptyque *Juste la fin du monde/Pays lointain*. L'auto-hypertextualité devient pour Lagarce à la fin des années 1990 une pratique d'écriture de plus en plus intime et se concentre autour de la relecture et réécriture du journal qu'il tient depuis 1977. Elle apparaît alors véritablement comme une « pratique de soi » au sens foucaldien²⁹ qui vise à la re/constitution du sujet, motivée par le risque de disparition né de la maladie.

Si le premier chapitre se concentre sur le mouvement entre les différents textes lagarciens, nous proposerons dans le second, une étude de l'écriture lagarcienne en ce qu'elle est, elle aussi, représentante du palimpseste – d'où le titre « L'écriture du palimpseste ». La constitution du palimpseste renvoie à la question de la temporalité et c'est cet aspect que nous étudierons dans notre première partie intitulée « La temporalité contrariée : la négation du présent », dont le titre insiste sur le refus du présent revendiqué par Lagarce. Comme nous le rappellerons dans un premier temps, ce refus du présent s'inscrit dans l'évolution artistique du début du XX^{ème} siècle, une évolution qui concerne non seulement la littérature et le théâtre mais aussi le cinéma. Pour approfondir notre analyse, nous proposerons alors une étude détaillée du film *Journal 1* qui nous permettra d'explorer la temporalité lagarcienne à la lumière des théories deleuziennes développées dans *Cinéma 2. L'Image-temps*³⁰. Nous pourrons alors souligner les particularités de l'écriture du palimpseste, qui repose sur le triple paradigme du temps, de l'absence et du fragment. C'est notamment à cette dernière particularité que nous nous intéresserons dans la deuxième partie de notre chapitre : « L'éclatement du texte : polyphonie, dialogisme et épanorthose ». Nous analyserons cet éclatement du texte dans le théâtre lagarcien et plus précisément dans les pièces de notre corpus, à savoir les différentes versions d'*Histoire d'amour*, *Juste la fin du monde*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* et *Pays lointain*. Notre étude s'appuiera sur les concepts de polyphonie et dialogisme de Mikhaïl Bakhtine pour mettre en avant la pluralité des voix dans le texte lagarcien. Ces voix, qui naviguent entre choralité et discordance, créent un véritable effet de palimpseste dans leur superposition et dans le mouvement d'« effacement-réécriture » qu'elles

provoquent. Nous pourrions alors nous intéresser à la parole individuelle. « Parole trouée »³¹ selon Parisse, nous montrerons comment elle aussi est dialogique, contaminée par la parole autre mais aussi par le déplacement du discours vers le métadiscours. Enfin, notre analyse se concentrera sur l'épanorthose, figure de style omniprésente dans ces pièces, qui organise un véritable retour de la parole sur elle-même dans un mouvement d'auto-correction, précision ou reformulation. Cette figure, véritable « expérience du temps »³², crée une tension entre présent, futur et passé et nous renvoie au palimpseste en posant les fondations d'un discours non pas linéaire mais vertical.

Les deux premiers chapitres font allusion au journal intime, que cela soit par l'étude de l'auto-hypertextualité dans le premier ou par celle du film *Journal I* dans le second. Dans le troisième chapitre, « Palimpseste et identité(s) », nous nous intéresserons aux rapports entre le palimpseste et l'écriture de soi chez Lagarce. Si les deux volumes du journal sont souvent considérés comme marginaux dans les études lagarciennes (sauf pour Valero), nous les considérons au contraire comme au cœur du palimpseste de Lagarce. La réécriture, et en particulier la pratique auto-hypertextuelle, renvoie à la question de l'écriture de soi chez Lagarce et c'est cette idée que nous explorerons dans ce chapitre. Dans notre première partie, nous nous intéresserons au problème de l'identité comme représentation du soi dans l'écriture lagarcienne et à la création d'une identité-palimpseste (ce sera d'ailleurs le titre de la partie). Notre étude s'effectuera tout d'abord à travers l'exploration de ce qui constitue selon nous une écriture de soi indirecte chez Lagarce et qui s'opère à travers l'usage de listes et notamment de listes d'œuvres (ou bibliothèques). Nous présenterons ensuite ce que nous appellerons la « poussée autobiographique » dans le travail de Lagarce qui se manifeste dans les pratiques auto-hypertextuelles autour du journal : cette multiplication de travaux autour de cette écriture de soi qu'est le journal nous amènera alors à poser la question de la part autobiographique du travail de Lagarce sous l'angle de l'autofiction et plus précisément de l'autonarration selon les théories d'Arnaud Schmitt³³. Intitulée « (Ne pas) parler du sida », la deuxième partie de ce chapitre interrogera la place du sida dans l'écriture de Lagarce – notre titre ayant pour objectif de souligner la réticence non seulement de Lagarce lui-même face à ce sujet³⁴ mais aussi celle des chercheurs et critiques. Si le sida peut sembler absent de l'œuvre, c'est en réalité son absence/présence que nous soulignerons, propre au motif du palimpseste.

Nous analyserons en premier lieu comment ce « spectre » du sida apparaît dans le recueil de nouvelles *Trois Récits*, et interrogerons le rapport entre ces textes et « l'écriture du sida » (ou AIDS writing). C'est dans cette optique que nous mettrons ensuite en avant la valeur testimoniale du journal de Lagarce par rapport à la maladie et à son lien avec le reste de l'œuvre lagarcienne – en nous appuyant sur les développements de Ross Chambers dans son essai *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*³⁵. Après avoir montré l'importance du sida dans le journal, nous pourrions souligner son importance dans le processus créatif et en rapport à l'identité-palimpseste. Nous en viendrons à analyser sa participation dans la construction d'un mythe personnel et d'une double hantise de l'auteur, non seulement en tant que témoin désormais décédé mais aussi en tant que témoin revisitant son écriture avant sa mort. C'est ainsi que la dernière partie de ce chapitre portera sur la façon dont Lagarce hante ses textes. Intitulée « Lagarce et Lazare », nous définirons dans celle-ci la présence palimpsestique de Lagarce comme lazaréenne, en référence non seulement au personnage biblique de Lazare mais aussi aux théories développées par Jean Cayrol³⁶. Nous nous intéresserons tout d'abord aux personnages lagarciens qui évoquent cette présence lazaréenne, entre la vie et la mort, puis montrerons comment ceux-ci, par un jeu de brouillage autobiographique, permettent la persistance de la figure de l'auteur dans ces textes. Pour analyser ce glissement de Lazare à Lagarce, nous convoquerons certaines notions derridiennes comme la « trace », « le spectre » et « le survivant »³⁷.

Le motif du palimpseste traversera ainsi l'œuvre lagarcienne, du mouvement simple de la réécriture à celui d'écriture de soi. Cette écriture de soi reste écriture du palimpseste, caractérisée par le fragment et un temps ambigu, et une présence/absence relevant du spectre et de Lazare. L'œuvre est ainsi marquée par la perspective de la mort, qui, bien que présente dès les premiers textes, devient plus centrale après la découverte de la séropositivité. Menacé de disparition, Lagarce se fait Lazare et, grattant ses textes, jette les fondements d'une œuvre comme palimpseste. Nous pouvons alors véritablement parler de « motif », le palimpseste étant non seulement une forme esthétique (l'écriture du palimpseste) et une approche technique, mais aussi une réflexion critique qui donne une tonalité particulière à l'œuvre de Lagarce.

-
- ¹ Les pièces de théâtre de Lagarce sont réunies dans quatre volumes :
Jean-Luc Lagarce, *Théâtre complet I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.
Théâtre complet II, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.
Théâtre complet III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.
Théâtre complet IV, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- ² Mathilde La Bardonnie, « Jean-Luc Lagarce se livre encore » in *Le Monde*, [en ligne], avril 2007.
<URL : http://next.liberation.fr/culture/2007/04/02/jean-luc-lagarce-se-livre-encore_89225>
[consulté le 14/04/2016].
- ³ Cf. présentation du fonds [en ligne], site de l'IMEC.
<URL:<http://www.imec-archives.com/fonds/lagarce-jean-luc/>> [consulté le 07/04/2016].
- ⁴ Jean-Luc Lagarce, *Quichotte*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- ⁵ Jean-Luc Lagarce, *Journal vidéo* (livre DVD), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- ⁶ Jean-Luc Lagarce, *Trois récits*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- ⁷ Jean-Luc Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- ⁸ Jean-Luc Lagarce, *Correspondances et entretiens avec « Attoun & Attounette »* (adaptation François Berreur), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.
- ⁹ Jean-Luc Lagarce, *Journal 1977-1990*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
Journal 1990-1995, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- ¹⁰ Il serait aujourd'hui l'un « des auteurs contemporains les plus représentés dans l'Hexagone ».
Nathalie Simon, « Les auteurs les plus joués au théâtre », [en ligne], *Le Figaro.fr*, 2008.
<URL: <http://www.lefigaro.fr/theatre/2008/11/27/03003-20081127ARTFIG00484-les-auteurs-les-plus-joues-au-theatre-.php>> [consulté le 07/04/2016].
- ¹¹ François Berreur, « Édito », [en ligne]. <URL : <http://annee.lagarce.net/>> [consulté le 07/04/2016].
- ¹² Collectif, *I - Problématiques d'une œuvre*, colloque Strasbourg, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- ¹³ Collectif, *II - Regards lointains*, colloque Paris-Sorbonne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- ¹⁴ Collectif, *III - Traduire Lagarce (langue, culture, imaginaire)*, colloque Besançon, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- ¹⁵ Collectif, *IV- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, colloque Paris III-Sorbonne nouvelle, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- ¹⁶ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- ¹⁷ Collectif, *Jean-Luc Lagarce*, revue *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010.
- ¹⁸ Marie-Hélène Boblet, « Écriture et souci de soi » in *Jean-Luc Lagarce*, revue *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 39-52.
- ¹⁹ Catherine Naugrette, « Lagarce palimpseste » in *Jean-Luc Lagarce*, revue *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 193-196.
- ²⁰ Catherine Douzou (dir.), *Lectures de Lagarce - Derniers remords avant l'oubli - Juste la fin du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- ²¹ Claire Doquet et Elisabeth Richard (dir.), *Les Représentations de l'oral chez Lagarce - Continuité, discontinuité, reprise*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- ²² Julie Valero, *Le Théâtre au jour le jour - Journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyert*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- ²³ Alexandra Balcerek, *L'Existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre*, Thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, 2013.
- ²⁴ Lydie Parisse, *Lagarce - Un Théâtre entre présence et absence*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- ²⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- ²⁶ *Ibid.*, quatrième de couverture.
- ²⁷ Max Silverman, *Palimpsestic Memory: the Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, Oxford, Berghahn Books, 2013, p. 3.
- ²⁸ Le terme est utilisé par Genette dans *Palimpsestes* (p. 551) mais uniquement dans le cadre de la génétique d'un texte.
- ²⁹ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Éditions du Seuil, 2001.
- Michel Foucault, « L'écriture de soi » in *Philosophie. Anthologie*, Éditions Gallimard, 2004.
- ³⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

³¹ Lydie Parisse, *op.cit.*, p. 10.

³² Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Colloque de Paris III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

³³ Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration » in *Poétique*, n. 149, 2007.

Arnaud Schmitt, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives » in *Autofiction(s) : Colloque de Cerisy*, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, PUL, 2008.

³⁴ « le Sida n'est pas un sujet » (JII, p. 393).

³⁵ Ross Chambers, *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.

³⁶ Jean Cayrol, *Les Corps étrangers. Pour un romanesque lazarien*, suivi de *La Rature* par Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, le monde en 10/18, 1964.

³⁷ Nous utiliserons pour ce faire divers entretiens de Jacques Derrida, donné vers la fin de sa vie.

Chapitre I : Palimpseste et réécriture(s)

Quand il s'agit de décrire l'écriture lagarcienne, une image revient souvent, à savoir celle du palimpseste¹. Utilisée en référence directe aux théories développées par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, cette métaphore vient symboliser l'intertextualité lagarcienne. Bien que cette piste ait été explorée par d'autres chercheurs et notamment lors du colloque « Lagarce dans le mouvement dramatique » (dont les actes ont été publiés sous le même titre), il est nécessaire de revenir sur ces notions dont l'exploration nous apparaît partielle et fragmentaire – menées par différents chercheurs et sous forme d'articles, il ne semble pas y avoir véritablement d'harmonie entre les multiples analyses. De plus, il nous faut noter que s'intéresser à Lagarce « dans le mouvement dramatique » équivaut à mettre de côté tout un pan du travail lagarcien (non-théâtral) ainsi que de nombreux auteurs et œuvres non dramatiques ayant influencé celui-ci et essentiels à la compréhension de son œuvre et de son écriture. Notre travail se démarquera donc de cette approche en prenant non seulement en compte la dimension extra-théâtrale du corpus lagarcien mais aussi en proposant une approche plus globale et systématique de la dimension palimpsestique du travail lagarcien.

Dans ce premier chapitre, nous voulons tout d'abord explorer la pratique de la réécriture, à laquelle Jean-Luc Lagarce s'adonne régulièrement tout au long de sa vie. Bien que cette pratique ne puisse être qualifiée de rare, et ce en particulier dans le milieu théâtral, elle n'en est pas moins significative dans le sens où elle permet non seulement de mettre en avant les influences d'un auteur mais aussi les spécificités de son écriture (dans la confrontation avec une écriture autre). Nous nous intéresserons ainsi dans une première partie aux cas où Lagarce entreprend de réécrire les textes d'autres auteurs, souvent pour les adapter à la scène. Notre analyse nous amènera à nous questionner sur les enjeux de ces pratiques de réécriture, dont la multiplicité et la variété traduisent un véritable projet d'écriture. Cependant, Lagarce ne se contente pas de réécrire les autres, revenant aussi sur ses propres textes, comme nous l'étudierons dans une deuxième partie. La réécriture de soi ne répond pas aux mêmes exigences et ne traduit pas les mêmes soucis que la réécriture des autres. Nous voulons ainsi, à

travers l'analyse de cas particuliers de réécritures de Lagarce par lui-même, souligner les enjeux de ce que nous nommerons par référence à Genette, l'auto-hypertextualité.

Ainsi que nous l'avons évoqué, le travail de Lagarce est caractérisé par la présence sous-jacente d'autres textes, qu'ils soient écrits par lui ou par d'autres. Comme l'exprime Catherine Naugrette dans un article justement intitulé *Lagarce palimpseste*:

[L'œuvre de Jean-Luc Lagarce] est bien traversée – et même plus que traversée, on pourrait presque dire tissée –, d'échos, de références, d'emprunts, le plus souvent conscients et manifestes. [...] Le palimpseste lagarcien est fondamentalement double, à la fois extérieur et intérieur, centripète et centrifuge. Il fonctionne par rapport à des emprunts aussi bien externes qu'internes, hétérogènes qu'homogènes [...].²

L'œuvre de Jean-Luc Lagarce est prise dans un système de références et autoréférences. De nombreux textes font échos aux textes d'autres auteurs. C'est le cas, bien sûr, des adaptations (des textes réécrits et adaptés pour la scène) mais aussi de certaines « créations ». Par exemple, *Vague souvenir de l'année de la peste* est 'vaguement' inspiré du *Journal of the Plague Year* de Defoe : Jean-Luc Lagarce écrit notamment dans son journal, alors qu'il travaille à l'écriture de cette pièce : « relecture du *Journal de l'année de la peste* de Defoe » (JI, p. 65) ainsi que de la biographie de Defoe, de *Moll Flanders* et *Robinson Crusoé* (JI, p. 67). Un certain nombre de ses pièces font allusion aux œuvres d'autres auteurs, notamment à travers l'utilisation de noms empruntés à des personnes ou personnages célèbres (comme la pièce *Hollywood* que nous évoquerons plus loin). Cependant les références qui parsèment l'œuvre de Jean-Luc Lagarce ne sont pas seulement des références aux œuvres d'autres auteurs mais peuvent aussi être internes. Les pièces *Nous, les héros* et *Nous, les héros (version sans le père)* font toutes deux écho à une pièce écrite dix ans auparavant *Préparatifs d'une noce à la campagne* (elle-même une adaptation du journal de Franz Kafka), en particulier à travers le personnage de Raban³ qui devait aussi être le nom du protagoniste du roman inachevé et inédit *Ma-Strar*⁴. Plusieurs pièces tournent autour d'*Histoire d'amour (repérages)* écrite en 1983, dont l'une, *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, est en réalité une seconde version qui reprend le texte de la première ; c'est aussi le cas de *Juste la fin du monde* et *Pays Lointain*.

En tant qu'œuvre intertextuelle, intratextuelle et même intermédiaire, l'œuvre de Lagarce convoque l'image du palimpseste – d'autant plus que Gérard Genette a utilisé cette même métaphore pour expliquer son concept personnel de

l'intertextualité : la transtextualité. Avant d'aller plus loin dans l'analyse du texte lagarcien, permettons-nous quelques remarques préalables sur les termes techniques que nous allons employer. Le concept d'intertextualité, sur lequel nous fonderons notre analyse, est un concept en constant développement et qui admet de nombreuses acceptations, parfois contradictoires : nous nous inspirerons quant à nous des textes fondateurs de Kristeva, Barthes et Genette. La précision du langage utilisé par Genette est un outil que nous ne dédaignerons pas. Ainsi, nous utiliserons sa définition de l'hypotexte et de l'hypertexte, ainsi que sa notion d'auto-hypertextualité. Cependant, nous nous détacherons de sa tentative de réduction du terme « intertextualité »⁵. Si Genette a préféré remplacer ce terme par celui de « transtextualité », c'est malgré tout « intertextualité » qui l'a emporté dans les études littéraires contemporaines et c'est ce terme que nous utiliserons, dans la lignée de Kristeva :

[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.⁶

Et de Barthes :

Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.⁷

À notre lexique nous ajouterons la notion d' « intratextualité », qui dérive de la notion d' « intertextualité » : là où l'intertextualité se fait l'étude des liens d'un texte avec d'autres textes (ses intertextes), l'intratextualité se veut l'étude des liens d'un texte avec d'autres textes *du même auteur*⁸. Le concept d'« intermédialité » nous intéressera aussi puisqu'il s'intéresse aux relations entre différents médias que cela soit par transfert (changement de média, d'un texte à la scène par exemple) ou par « coprésence d'au moins deux formes relevant de médias qui sont perçus conventionnellement comme distincts »⁹ – les deux cas pouvant être observés dans le corpus de Lagarce.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux stratégies de relecture et de réécriture dans l'œuvre de Lagarce en étudiant les références intertextuelles, intratextuelles et/ou intermédiaires présentes dans ses textes dans le but de mettre en avant certaines spécificités de son écriture et de son travail. Comme Catherine Naugrette le souligne, les « échos, références et emprunts » dans le travail de Jean-Luc Lagarce sont « le plus souvent conscients et manifestes » et participent à sa structuration. En effet, si

certaines références sont subtiles et à peine perceptibles, d'autres structurent le texte à part entière. Rien que dans le théâtre lagarcien, on peut distinguer trois différents types de réécriture: les adaptations officielles (adaptées de textes dramatiques et non-dramatiques dans le cadre de la carrière de Jean-Luc Lagarce comme metteur en scène de la Roulotte), des adaptations « libres » (qui puisent leur inspiration d'autres textes sans nécessairement en constituer une adaptation, telle que la pièce *Vague souvenir de l'année de la peste*) et des « auto-adaptations » (nouvelles versions de pièces ayant déjà été écrites et mises en scène par Lagarce). Nous désignerons le troisième type sous le nom d'auto-hypertextualité, en reprenant le terme créé et expliqué par Genette dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Alors qu'il décrit les différentes sortes de relations hypertextuelles, Genette admet que chaque processus créatif implique une pratique hypertextuelle qu'il nomme auto-hypertextualité:

[...] tout état rédactionnel fonctionne comme un hypertexte par rapport au précédent, et comme un hypotexte par rapport au suivant. De la première esquisse à la dernière, la genèse d'un texte est une affaire d'auto-hypertextualité.¹⁰

Genette ne prend pas en compte le fait qu'hypotexte et hypertexte puissent avoir tous deux été publiés et qu'il est donc possible de les étudier, comme c'est le cas pour *Histoire d'amour (repérages)* (1983) et *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* (1990). Notre étude se voudra ainsi une contribution aux recherches autour de la notion d'auto-hypertextualité et de manière plus générale aux recherches dans le champ de l'intertextualité. Ce chapitre s'appuiera sur l'analyse de plusieurs œuvres – les deux volumes du journal, quelques pièces (*Les Solitaires intempestifs*, les différentes versions d'*Histoire d'amour...*), les nouvelles et les films – pour dégager les enjeux de ces exercices de réécriture et ainsi démontrer que le motif du palimpseste dépasse les problématiques de la simple réécriture.

Partie I. Réécrire les autres (ou problèmes d'adaptation).

Dans cette première partie, nous nous intéresserons à l'étude de l'intertextualité comme mode de production dans l'œuvre lagarcienne. En effet, l'écriture de Lagarce, comme nous l'avons déjà remarqué, se caractérise par un certain nombre de pratiques de réécriture. La réécriture du texte littéraire n'est pas une pratique rare et nous nous abstiendrons d'en retracer l'historique mais nous voudrions cependant en rappeler quelques principes et enjeux. Réécrire, nous explique le dictionnaire, c'est « donner

une nouvelle version d'un texte déjà écrit »¹¹; c'est donc une pratique qui implique à la fois répétition et variation. La réécriture est un moyen de rendre hommage à des textes ou auteurs, mais il peut aussi s'agir pour un auteur d'un laboratoire d'écriture, dans le sens où cette pratique peut lui permettre, en remaniant les thèmes d'un autre, de travailler sa propre écriture. C'est d'ailleurs la théorie que propose Olivier Py quant à Lagarce dans une interview où il commente l'écriture de *Nous, les héros* (inspirée de Kafka) :

Je crois que l'on a, et c'est peut-être audacieux comme thèse, le cas d'un homme qui ne savait plus écrire, vraiment. Il y a une période assez longue où on a plus d'écriture. Et tout le rapport à la maladie, à la mort c'est : que faire, comment faire ? Et cette idée que la réécriture, le palimpseste est la forme la plus fondamentale, et la plus intime. [...] ¹²

Si la remarque de Py nous semble juste, il ne faudrait néanmoins pas oublier que le travail de réécriture ne concerne pas seulement la période dont il parle (qui concerne l'année 1991 pendant laquelle Lagarce se trouve dans une période difficile et ne parvient pas à écrire) mais se retrouve à d'autres moments de sa carrière et notamment au début – au moment peut-être, pourrions-nous dire, où il ne sait pas *encore* écrire. Ses premières pièces notamment sont largement inspirées du théâtre de l'absurde. Ainsi, l'incipit *d'Erreur de construction* rappelle immédiatement *La Cantatrice chauve* d'Ionesco :

MADAME LOUISE SHEURER. – Mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; mon fils s'appelait Albert, il est mort à la guerre, pas la même ; mon père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; son père s'appelait Albert, il est mort à la guerre ; le père de mon mari s'appelait Albert, il est mort à la guerre [...]. (ThCI, p. 19).

La deuxième pièce publiée, *Carthage, encore*, avec sa radio qui parle sans fin, fait écho à Beckett. Quant à la suivante, *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* (que nous analyserons plus loin), elle fait référence à une histoire vécue et à Tchekhov.

La réécriture apparaît donc comme un moteur de l'écriture chez Jean-Luc Lagarce. Elle vient de plus compléter un exercice classique dans le milieu théâtral, à savoir l'adaptation d'un texte pour la scène, dans laquelle le metteur en scène-auteur propose sa vision du texte choisi. L'adaptation est un exercice assez simple à déchiffrer puisque l'hypotexte nous est donné dès le départ et c'est pourquoi nous commencerons dans cette partie par nous intéresser à ces pratiques d'adaptation d'un texte pour le théâtre (le corpus lagarcien en compte six). La difficulté principale que nous rencontrerons est que ces adaptations sont rarement publiées et Lagarce n'échappe pas à la règle, puisqu'une seule de ses six adaptations est disponible à la lecture : *Les Égarements du*

cœur et de l'esprit (précisions) montée en 1984. Nous nous attacherons à étudier cette adaptation et à chercherons à la mettre en lien avec les autres textes lagarciens. Comment cette adaptation éclaire-t-elle le corpus ? Y voit-on les traces d'un apprentissage d'écriture ? Nous nous intéresserons ensuite à la question de ce que nous avons nommé plus haut « les adaptations libres ». Plus complexes dans leur nature, ces adaptations ne sont pas toujours revendiquées comme telle et l'hypotexte reste parfois inconnu. Duchâtel et Chauvet parlent d'ailleurs de texte « crypté [dont] on voit très peu les coutures »¹³. Nous chercherons tout d'abord à « décrypter » certains textes pour en révéler les « coutures » puis à en tirer des conclusions plus générales sur l'usage lagarcien de la réécriture.

Adaptations officielles

L'adaptation est une pratique courante au théâtre. Contrairement à la réécriture, l'adaptation, qui « implique à la fois fidélité à un texte préexistant et transformation de celui-ci »¹⁴, représente un exercice particulier et une forme bien spécifique de palimpseste, où le texte de départ est connu de tous. Lagarce n'échappe pas à cette tradition. En tant que metteur en scène de la Roulotte (compagnie qu'il fonde en 1977), Lagarce partage son activité entre mise en scène de ses propres textes et mise en scène de textes adaptés d'autres auteurs. Ainsi, devenu professionnel, il monte six adaptations : en 1981, il met en scène *Turandot* d'après *Les Contes des mille et une nuits* et les *Turandot* de Carlo Gozzi et de Giacomo Puccini puis en 1982, *Phèdre* d'après le texte de Jean Racine. En 1984, Lagarce monte deux adaptations : *Préparatifs d'une noce à la campagne* d'après le journal de Franz Kafka et *Les Égarements du cœur et de l'esprit (précisions)* d'après le texte de Crébillon fils. Viennent ensuite *Instructions aux domestiques* (1986) d'après *Directions to Servants* de Jonathan Swift, *Domage qu'elle soit une putain* (1987), adaptation de *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford et *Chroniques maritales* (1988) d'après Marcel Jouhandeau. Il mourra en 1995 avant d'avoir achevé son dernier projet d'adaptation : *Lulu* d'après l'œuvre de Frank Wedekind.

Nous remarquons dans cette pratique l'éclectisme de Lagarce, qui s'attaque aussi bien à des pièces de théâtre qu'à des livrets d'opéra ou des romans. Dans cette partie, nous analyserons un exemple d'adaptation de roman, à savoir celle du texte de Crébillon

fils *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*. Il s'agit aussi de la seule adaptation de Lagarce dont le texte ait été publié – ce qui nous permet d'en faire une réelle analyse et de le confronter au texte original. Le changement de genre nous permet aussi d'avoir une idée plus claire du degré de réécriture de Lagarce et des enjeux de celle-ci.

Crébillon fils écrit *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* entre 1736 et 1738, roman qui sera longtemps laissé de côté par la critique pour le caractère licencieux qu'on lui attribua. Roman « libertin », il raconte l'initiation aux jeux de l'amour du jeune Meilcour par Madame de Lursay, amie de sa mère du même âge qu'elle. Il finira séduit, malgré de nombreuses péripéties et la rencontre de la jeune et très belle Hortense. Dans sa préface au texte écrite en 1977, Étiemble remarque : « on en tirerait sans peine une excellente pièce en trois actes et sept tableaux ; elle est écrite ; reste à la mettre en scène : y pensez-vous ? [...] quel homme de théâtre serait aujourd'hui assez fou pour la monter ? »¹⁵. Sept ans après, en novembre 1984, Lagarce semble finalement répondre à ce défi et monte la pièce avec le Théâtre de La Roulotte à l'Espace Planoise à Besançon. Il est amusant de constater qu'il suit plus ou moins les directives d'Étiemble : le texte se compose d'un prologue et de sept tableaux nommés « dialogues ». Lagarce choisit cependant de ne garder que deux personnages quand le roman en compte selon Étiemble « cinq essentiels »¹⁶ : Meilcour et Madame de Lursay. Comme le titre des parties l'indique, l'adaptation procède par réduction, en se concentrant uniquement sur sept des dialogues entre Madame de Lursay et Meilcour. Les autres personnages sont effacés du texte ainsi que tout élément rapportant de façon trop précise à une époque : ainsi disparaissent jusqu'aux noms des personnages qui deviennent « Lui » et « Elle ». Une critique du spectacle reproduite dans la publication, décrit le décor choisi par Lagarce, qui évoque le contexte historique de l'écriture du texte tout en l'effaçant :

[...] des livres – en désordre –, un globe terrestre, une lunette astronomique, un divan. Figures emblématique du siècle ; décor subtil qui signifie sans montrer, qui inscrit cette histoire dans un temps, sans redondance, par allusion. Le XVIII^e siècle est là tout entier : le savoir vient encore des livres ; il commence à venir de l'expérience : et les divans s'y nomment sofas.¹⁷

Les photographies du spectacle réunies dans l'ouvrage *Traces incertaines : mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995* viennent appuyer ce propos : les costumes des deux personnages, caractérisés par une simplicité appuyée, ne renvoient pas le moins du monde au XVIII^e mais bien au temps de la représentation (tailleur noir pour Elle, chemise et jean pour Lui par exemple)¹⁸. Ce passage d'un roman à la scène nous

renvoie à *Palimpsestes* et à ce que Genette nomme transmodalisation intermodale¹⁹ du type « dramatisation » (passage du mode narratif vers le dramatique). Mais à regarder de plus près la définition de ce principe par Genette, nous sommes contraints de nous en éloigner. Pour Genette, la dramatisation ne peut engendrer que des pertes, puisque pour lui « tout ce que peut le théâtre, le récit le peut aussi, et sans réciproque »²⁰. Ainsi, pour lui, la dramatisation d'un récit a des conséquences sur « [sa] temporalité, sur le mode de régulation de l'information narrative et sur le choix de l'instance narrative elle-même »²¹. Elle nécessite de réduire le temps de l'action à un temps présent, sans allusion au futur et au passé, sans pause descriptive et sans variations de vitesse ou fréquence. Genette remarque aussi une « réduction inévitable » dans « l'ordre modal » :

tous les discours sont au style direct, sauf ceux que rapporte un personnage, qui agit alors comme un narrateur [...] ; aucune focalisation possible, puisque tous les acteurs sont présents et contraints de parler chacun à leur tour [...] quant à la catégorie de la voix (« qui raconte »), totalement liée par définition à l'existence d'un discours narratif, elle disparaît ici entièrement.²²

L'adaptation de Jean-Luc Lagarce vient contredire un bon nombre de ces affirmations sans pour autant pouvoir être réduite à une simple « scénisation ». En choisissant de se concentrer sur les dialogues, Lagarce semble répondre à la nécessité de passer au style direct sans focalisation évoquée par Genette. Si l'on s'intéresse au texte de plus près, on remarque néanmoins que Lagarce a conservé des pans entiers de récit non dialogué, comme par exemple le prologue²³ qui reprend deux pages de l'introduction de la première partie du roman. Le roman de Crébillon fils étant rédigé à la première personne du point de vue de Meilcour, il pourrait être argumenté qu'il était donc aisé pour Lagarce de le transformer en monologue. Cependant, la didascalie « *lisant* » vient jeter le trouble sur ce monologue : est-ce la réflexion du personnage masculin ou la lecture de cette même réflexion dans le texte de Crébillon fils ? D'emblée, cette entrée en matière place la représentation entre théâtre et roman. Ce choix est confirmé plus tard dans le premier dialogue par la conservation de certaines descriptions dans le roman, et non sous forme de didascalies mais incluses dans le discours des personnages. Ainsi, nous trouvons cette réplique p. 19 :

ELLE – Que prétendez-vous dire ? (reprit-elle en radoucissant sa voix).
Vous serez bientôt puni de l'avoir dit ?
Croyez-vous que je sois indiscrete ?

Ou encore p. 20-21 :

ELLE – À cette déclaration si précise de l'état de son cœur, elle soupira, rougit, tourna languissamment les yeux sur lui, les y fixa quelque temps, les baissa sur son éventail et se tut.

LUI – Pendant ce silence mon cœur était agité de mille mouvements. L'effort que j'avais fait sur moi m'avait presque accablé et la crainte de ne pas recevoir une réponse favorable m'empêchait de la presser. Cependant j'avais parlé, et je ne voulais pas en perdre le fruit.

Dans ce dernier exemple, nous remarquons que les pronoms personnels du roman sont conservés : ainsi, l'homme s'exprime à la première personne tandis que la femme oscille entre première personne lorsque son intervention est en discours direct dans le roman et troisième personne quand il s'agit de discours indirect, par focalisation interne au personnage de Meilcour. Ainsi, contrairement aux principes énoncés par Genette, le théâtre de Lagarce conserve certaines stratégies narratives propres à la forme romanesque mais en les transposant sur scène, il va plus loin et dénonce l'artifice théâtral. La dénonciation va peut-être plus loin : en montant ce spectacle, Lagarce exprime (*précise*) aussi une idée sur les « égarements du cœur et de l'esprit » : ceux-ci n'ont pas changé malgré les siècles et chacun, en y prenant part, ne fait que répéter un rôle déjà joué, déjà lu. Les personnages sont des « types », des représentations génériques qui se dénoncent parfois en tant que telles dans le changement de pronom ou la description.

Si cette adaptation peut paraître de prime abord minimaliste, elle témoigne cependant d'une véritable réappropriation lagarcienne. Les nombreuses coupures (pauses) dans le texte, le mélange des pronoms, la distanciation personnage/acteur, l'hybridation entre théâtre et roman sont autant de caractéristiques de l'écriture lagarcienne²⁴ qui viennent ici nourrir le texte de Crébillon. L'élimination de tout indicateur, qu'ils soient d'ordre temporel ou spatial, et le resserrement de l'action sur deux personnages seulement déplacent le propos de Crébillon fils comme le remarquent Marie-Aude Hemmerlé et Céline Hersant :

Ce nouveau découpage et cet allègement des éléments romanesques proposent une nouvelle perspective, pour ne pas dire une autre rhétorique amoureuse, un autre système. [...] La stratégie amoureuse n'est plus une guerre rangée mais un duel : les personnages, chez Lagarce, loin des on-dit et de la morale bien-pensante, loin de l'extérieur donc, se jaugent en vis-à-vis, et non plus dans des jeux triangulaires comme chez Crébillon.²⁵

Il s'agit donc bien ici d'une transformation avec apport plutôt que d'un simple découpage, dans laquelle Lagarce présente un projet que l'on retrouve dans d'autres textes de son corpus. Le mélange entre romanesque et dramatique vient souligner l'importance de ces deux influences chez Jean-Luc Lagarce, qui bien qu'homme de théâtre, restera toute sa vie fasciné par le récit et l'idée d'écrire un roman – il en écrira

plusieurs qui seront tous refusés par les maisons d'édition. Pour Olivier Py, Lagarce était porté vers le romanesque, il se souvient que :

Bien qu'il ait fait des études de philosophie, il avait plutôt des lectures romanesques. C'est un homme qui ne parlait jamais de philosophie. C'est l'aspect romanesque, je crois, qui l'intéressait. Oui, cette forme du récit l'a vraiment obsédé : comment faire le récit ? [...] ²⁶

Le choix d'adapter un roman au théâtre n'est alors pas anodin, puisqu'il permet à Lagarce de réfléchir sur le romanesque et d'apporter une certaine narrativité au théâtre, élément que l'on retrouve dans nombres de pièces, comme notamment les deux *Histoire d'amour(s)* qui mettent en scène de façon similaire une femme et deux hommes pris entre la lecture et l'énonciation de leur histoire.

L'étude de ce cas particulier nous permet d'avancer quelques idées sur la place de la réécriture chez Lagarce. Bien qu'il s'agisse (ou justement car il s'agit) d'une réécriture minimaliste, nous retrouvons dans ce texte nombreux éléments de l'écriture lagarcienne aussi bien dans le thème choisi que dans la forme. En adaptant un roman, Lagarce peut ainsi jouer non seulement sur l'intertextualité (évidente) de sa pièce mais aussi sur son intermédialité, confrontant sans cesse scène et acteurs à la présence de cet autre « média » qu'est le roman. Loin d'en effacer l'existence, Lagarce le laisse largement intervenir dans la pièce, faisant émerger le palimpseste de par cette ambiguïté. C'est cette même ambiguïté que nous retrouvons dans les adaptations libres, peut-être même d'autant plus marquée que l'hypotexte ne nous est pas toujours donné clairement.

Adaptations libres

Ce que nous avons appelé plus tôt « adaptations libres » fait référence à une autre sorte de réécriture théâtrale. Là où la notion d'adaptation au sens strict nécessitait une certaine fidélité au texte d'origine, la forme que nous avons appelée « adaptation libre » permet précisément plus de liberté en relation avec l'hypotexte, qui n'est pas nécessairement donné en référence : ainsi, c'est au lecteur de faire sa propre recherche et de déceler la part de réécriture dans le texte. Chez Lagarce, cette prise de distance ou liberté se manifeste aussi par l'utilisation de plusieurs hypotextes à la fois. L'enjeu n'est plus alors seulement de faire passer un texte de départ sous forme théâtrale, ni de l'actualiser ou l'interpréter scéniquement ; il s'agit de le faire entrer dans le domaine du jeu. Genette lui-même le remarque en guise de conclusion à *Palimpsestes* :

Mais le plaisir de l'hypertexte est aussi un *jeu*. La porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion, dans cet aspect de la production littéraire, du régime ludique. À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi de structures existantes : au fond le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc « indue » - le vrai jeu comporte toujours une part de perversion.²⁷

Nous nous intéresserons donc ici à cette notion de jeu dans le théâtre lagarcien, en mettant en avant la façon dont celui-ci fait dialoguer les textes.

Nous relevons dans la bibliographie officielle six exemples ce que nous avons appelé « adaptations libres », correspondants à diverses périodes de son écriture²⁸ : la première apparaît assez tôt dans sa carrière, puisqu'il s'agit de *Voyage de Mme Knipper vers la Prusse Orientale*, pièce écrite en 1980. C'est ensuite en 1983 et 1985 que Lagarce écrit (et met en scène) *Vagues Souvenirs de l'année de la peste* puis *Hollywood*. Enfin, en 1992, Lagarce renoue avec le procédé avec *Nous, les héros* (il en écrira une deuxième version « sans le père » l'année suivante) puis en 1994, avec *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne*. À ces pièces s'ajoute *Les Solitaires intempestifs* (1992), pièce en marge du corpus lagarcien.²⁹ Nous observerons et analyserons dans un premier temps les trois pièces *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, *Vagues Souvenirs de l'année de la peste* et *Hollywood* qui ont en commun de présenter des personnages reprenant les noms de personnages d'autres auteurs ou de personnes ayant réellement existé. Après une brève présentation de ces trois pièces, nous nous interrogerons sur les enjeux de cette pratique particulière et de sa signification dans l'écriture lagarcienne. Nous nous intéresserons ensuite au cas particulier des *Solitaires Intempestifs* qui représente un véritable collage dramatique et illustre l'idée de « bricolage » et de jeu évoquée plus tôt à travers Genette. Cet exemple nous amènera à considérer la notion de plaisir impliquée par le jeu intertextuel, en nous inspirant du point de vue barthien.

Trois exemples

Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale nous présente la fuite (ou non-fuite comme le rappelle Lagarce lors d'une apparition dans l'émission « Emmenez-moi au théâtre »³⁰) de cinq personnages parlants (il y en a deux muets en sus) sans noms et sans réelle identité. Tout ce que nous savons de ces personnages est qu'ils viennent d'une classe élevée de la société et qu'ils fuient St-Petersbourg : en effet, tous font référence aux bals du « Palais d'Hiver »³¹. Un seul personnage est

nommé et est au centre de la plupart des conversations, à savoir la fameuse Madame Knipper, grande actrice, qui semble être le personnage nommé « A ». La pièce est résolument absurde et ne prend son sens que si l'on s'intéresse de plus près à ce fameux personnage de Madame Knipper et au paratexte de la pièce. La présentation de la pièce par Lagarce explique :

Sur la route de l'exil, des gens qui possédaient tout et viennent peut-être de tout perdre, se racontent le long voyage de Madame Knipper allant rechercher le corps de Tchekhov.

C'est cette indication qui nous éclaire sur l'identité de Mme Knipper : il s'agit de l'actrice russe Olga Knipper qui épousa Anton Tchekhov en 1901. Cette indication biographique semble ainsi éclairer le propos de la pièce. En effet, Anton Tchekhov meurt en juillet 1904 à Badenweiler en Allemagne, quelques mois avant la révolution russe de 1905. On peut donc en déduire que les personnages suivent Mme Knipper partie chercher le corps de son mari afin d'éviter les troubles de la révolution qui les menacent directement en tant que représentants du régime impérial. Lagarce prend cependant de nombreuses libertés avec la réalité : les dates correspondent mal et Olga Knipper était au chevet de son mari à Badenweiler. La notion de jeu hypertextuel est ici à son paroxysme : par le jeu d'une référence historique, Lagarce donne une fausse vraisemblance à son récit, si bancale et artificielle cependant qu'elle vient renforcer son côté absurde plutôt que de l'ancrer dans la réalité.

Dans *Vagues Souvenirs de l'année de la peste*, ce sont cette fois des personnages de différents textes du même auteur (Robinson Crusoé, Moll Flanders...) qui interagissent avec lui (Daniel Defoe donc³²) dans une fausse réécriture de l'un d'eux (*Journal of the Plague Year*). Une fois de plus, ces références n'apportent rien de vital au texte. Le thème de la pièce (l'exil) est proche de celui de *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* : un an après avoir fui la peste de Londres, huit personnages se retrouvent dans un campement aux portes de la ville, espérant enfin mettre fin à leur errance. Tout comme dans l'exemple précédent, Lagarce joue de la référence historique pour appuyer le destin de ses personnages : ceux-ci rentrent à Londres juste pour y connaître le grand incendie. Le jeu hypertextuel est bien présent : Lagarce fait intervenir le personnage de Robinson Kreutznauer. En conservant l'orthographe germanique du nom de Crusoé, il rappelle les origines de Robinson dont le père est de Brème, mais en fait aussi un suspect auprès des autres personnages qui se méfient de lui – pensant qu'il est hollandais comme le navire qui a apporté la peste³³.

Le personnage de Molly raconte être née « à New Gate »³⁴ (Moll Flanders est née dans la prison de Newgate) et explique qu'elle était en prison quand la peste a commencé (et en effet, dans le roman, Moll est emprisonnée pour vol)³⁵. Comme dans le cas précédent, ces références n'apportent rien au texte, si ce n'est, peut-être, une complicité avec le spectateur qui aura su reconnaître les références et pourra ainsi en retirer une certaine satisfaction : celle de participer au jeu de l'hypotexte. Nous retrouvons le même plaisir des références dans *Hollywood*. Comme nous l'avons déjà évoqué dans l'introduction, Lagarce rassemble dans cette pièce tout une mythologie de personnages (de fiction ou ayant existé) des années folles d'Hollywood sur scène : Eve Harrington (protagoniste du film *Ève* de Joseph L. Mankiewicz), Dorothy Parker, Zelda Fitzgerald, Pat Hobby (héros de 17 nouvelles de Francis Scott Fitzgerald), Tom Joad (personnage principal du roman *Les Raisins de la colère* de Steinbeck), Randolph Hearst ou encore Karl Rossman. Dans une didascalie à la suite de la liste des personnages, Lagarce indique :

Les noms réels de certains personnages ou empruntés et imaginaires ne sont que des noms : les personnages peuvent être autres, même si, bien évidemment, ils conservent quelques traits de l'œuvre ou de la réalité dont ils sont issus.³⁶

Promettant tout d'abord une totale liberté par rapport aux noms, cette remarque vient au contraire renforcer l'idée d'une filiation. Lagarce semble rappeler ici le principe même de l'adaptation « libre » ; si l'auteur peut prendre une certaine liberté avec les « noms » qu'il a empruntés, il doit garder un minimum de « traits » de ces personnages sans lequel le jeu n'a plus de sens. Le spectateur doit au moins pouvoir faire le lien entre hypotexte et hypertexte.

Chacune des trois pièces fait référence à des influences ou lectures personnelles de Lagarce. Nous remarquons ainsi que le premier plaisir de l'hypertexte est celui de l'auteur lui-même. Les références qu'il donne, les liens qu'ils tissent, sont avant tout nés de goûts personnels. Ainsi, dans le journal, bien avant la première mention du projet d'écriture d'*Hollywood* (en avril 1983), on peut voir que Lagarce avait lu une « biographie de Fitzgerald » en janvier 1981, puis *La Fêlure, Trente-six mille dollars par an*, *Les Raisins de la colère*, *Conduisez M. et Mme F. à la chambre n°* en décembre 82 et même reçu en cadeau *Histoires de Pat Hobby* en janvier 1983. L'idée du projet née, on remarque bien sur une multiplication des lectures autour de ce sujet et cette époque, mais les premières lectures semblent plutôt dictées par un intérêt personnel. On retrouve la même idée pour Defoe et Tchekhov à différents niveaux. Lagarce inclut

donc dans son écriture des éléments (personnages, détails historiques) qui lui ont plu mais en les détournant dans un exercice de « bricolage » qui rappelle la notion de jeu évoquée plus haut avec Genette, ce plaisir de « traite[r] et utilise[r] un objet d'une manière imprévue, non programmée ». On pourrait aussi y voir une sorte de « fantasme littéraire », comme par exemple dans *Vagues souvenirs de l'année* où Lagarce fait dialoguer un auteur et deux de ses personnages (Defoe, Molly et Robinson). Le choix des personnages, des anecdotes est loin d'être une science exacte chez Lagarce et n'est pas toujours au service de l'histoire. Pourquoi alors ne pas se détacher de ces références ? Lagarce parle dans sa didascalie de « quelques traits » que les personnages gardent et qui, par là, sont supposés les rendre immédiatement familiers au public. Ainsi, utiliser ces références/ces référents semble être une manière de créer une complicité avec le public mais aussi d'inscrire le texte dans un contexte plus large et de le faire entrer en résonance avec d'autres textes mais aussi d'autres médias (comme le cinéma dans *Hollywood* ou le roman dans *Vagues souvenirs de l'année de la peste*). En inscrivant le texte dans le champ des arts, en le mettant en relation avec d'autres œuvres, Lagarce semble par ailleurs défendre cette opinion qu'il exprimer dans une interview de Lucien Attoun en 1995 :

Je ne peux pas m'empêcher de considérer ce qui a lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu. (p.7)

Cette remarque évoque celle de Michel Butor, autre influence de Lagarce (comme nous le verrons plus en détail dans le chapitre II) qui affirme :

Toute invention littéraire d'aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur.³⁷

Ainsi, faire intervenir les personnages d'autres auteurs permet de révéler le palimpseste et de faire intervenir le « paysage antérieur » au sein de « l'écrit nouveau » de façon assumée et revendiquée.

Cependant, Lagarce ne fait pas seulement intervenir des personnages mais aussi les auteurs eux-mêmes et/ou leurs proches. Loin d'être un détail, ce point nous semble crucial pour de futurs développements (chapitre III notamment). En effet, Lagarce brouille la frontière entre personnages et auteurs, l'auteur devient une figure tout aussi mythique que ses personnages – idée que nous retrouverons dans son écriture où il établit un véritable mythe personnel.

Ces trois exemples mettent en avant le jeu de l'hypertexte, qui fait intervenir le motif du palimpseste, dont les diverses couches ne peuvent être distinguées que par un œil

attentif et averti. Si le palimpseste est parfois difficile à déceler, il est parfois à la source même de l'écriture, comme nous allons le voir à travers l'exemple de la pièce *Les Solitaires intempestifs*.

*Les Solitaires intempestifs*³⁸ et le Plaisir de l'(inter)texte.

Les Solitaires intempestifs occupent une place à la fois marginale et importante dans le corpus lagarcien. Originellement prévu comme une réflexion sur le fait d'avoir trente ans (le titre original *1957-1987* faisant référence aux trente ans de Lagarce lui-même), il lui aura fallu attendre jusqu'en 1992 pour pouvoir enfin monter ce spectacle. « Objet théâtral de l'intertextualité absolue »³⁹, le texte se compose en réalité d'une multitude de sous-textes dont pas un n'est de la main de Lagarce, réarrangés de façon à créer une nouvelle histoire, les quatre saisons de la vie de sept personnages.

Le choix des textes est très éclectique et rassemble des écrivains de nationalités et d'époques très diverses. En plus d'artistes déjà évoqués, comme Crébillon fils, Anton Tchekhov ou Kafka, on trouve aussi bien des classiques du roman français (Balzac, Dumas, Flaubert, Proust par exemple) qu'étranger (Kafka, Dostoïevski), des dramaturges (Ibsen, Handke, Botho Strauss) mais aussi des choix qui apparaissent plus personnels comme Guibert, Dorothy Parker, Jean Eustache ou encore David Gascoyne. Il s'agit ainsi du « livre cousu des affinités électives de Lagarce, comme un concentré métonymique de sa bibliothèque personnelle, ou le geste du collage apparaît comme un geste d'écriture singulier »⁴⁰. Le « collage » renvoie une fois de plus au « bricolage » évoqué plus haut et au régime ludique. Mais la conception d'un tel texte (intertextuel presque à outrance) nous pousse encore plus loin, et nous amène non seulement à considérer la notion de jeu mais aussi celle de « plaisir », dans le sens barthien du terme. Le texte des *Solitaires Intempestifs* nous renvoie en effet à deux distinctions barthiennes : la distinction texte lisible/texte scriptible renforcée par la distinction texte de plaisir/texte de jouissance. La première idée, développée en particulier dans *S/Z*⁴¹, distingue le cas du texte où le lecteur n'a pas à faire d'effort particulier afin d'accéder au sens de ce texte (c'est le texte *lisible*) et celui du texte qui au contraire exige un investissement important de la part du lecteur (c'est le texte *scriptible*). Ainsi, la démarche de réécriture lagarcienne s'inscrit dans le passage du lisible au scriptible. Il prend des textes que Roland Barthes définirait comme

proprement lisibles (les fameux « classiques » : Zola, Stendhal, Flaubert...) pour les faire basculer dans le *scriptible*. Le texte se retrouve amputé, accolé à d'autres écritures avec lesquelles il entre en résonance mais aussi en conflit pour ainsi créer du sens nouveau et opaque. Car la grande diversité d'auteurs renvoie à une grande diversité d'époques, de styles et de voix. Ainsi, les personnages créés par Lagarce passent d'un texte à l'autre et d'un registre à l'autre, s'exprimant dans les mots de Crébillon Fils aussi bien que dans ceux de Guibert. Comme le souligne Raphaëlle Pignon, cette « épaisseur polyphonique ne donne aucune prise à l'illusion fictionnelle [...]. Le personnage des *Solitaires Intempestifs* est, par ses coutures mêmes, une figure de l'éclatement »⁴². Le rôle du spectateur/lecteur est ainsi déterminant, puisque c'est à lui de négocier les « coutures » du texte (qui peuvent sembler brutales) et de les dépasser pour accéder à un sens nouveau.

Or, cette idée du « Nouveau » nous renvoie à un autre écrit de Barthes – *Le Plaisir du texte*. C'est dans cet ouvrage que Barthes aborde la nuance entre « texte de plaisir » et « texte de jouissance ». Si cette distinction, rappelle-t-il dans un entretien⁴³, n'est pas « rigide » et est inspirée de la psychanalyse, elle se justifie surtout par la différence évoquée plutôt entre les deux types de texte. Le texte lisible apporte un plaisir « euphorique », lié à un certain confort et à la culture (qui « renforce le moi » du lecteur) quand le texte *scriptible* est un texte de jouissance car il vient ébranler le sujet (« il le divise, le dépersonnalise »). Barthes parle alors d'« expérience limite, marginale ». Ainsi, la pratique de la réécriture chez Lagarce se place entre plaisir et jouissance : le plaisir de la reconnaissance d'une écriture familière (ou d'un personnage dans les trois exemples vus plus haut) mais une écriture déplacée, défigurée qui pousse le lecteur/spectateur à faire un effort pouvant le conduire à la jouissance. Elle appelle aussi bien au plaisir de la culture qu'au plaisir « hors de la culture », renvoyant ainsi à l'ambiguïté même du *Plaisir du texte*. *Les Solitaires intempestifs* appelle donc à cet effort du spectateur, ce dont Lagarce a conscience quand dans son journal, il se réjouit mais aussi se surprend du succès de la pièce, qu'il décrit lui-même comme « un spectacle long et difficile » (JII, p. 133). Patchwork de différents textes, la pièce devient un véritable palimpseste en leur donnant un sens nouveau, en déplaçant leur sens original pour former une autre histoire. L'éclatement du texte en plusieurs voix, justifié ici par l'existence de multiples textes de divers auteurs, est en réalité un trait que nous retrouvons dans d'autres pièces de Lagarce. Le

motif de la réécriture comme palimpseste met ainsi en avant un trait essentiel de l'écriture lagarcienne, qui est en fait *écriture du palimpseste* – comme nous le verrons dans le chapitre du même nom.

Conclusion

Comme de nombreux dramaturges, Lagarce n'hésite pas à se confronter à d'autres écritures, que cela soit par le biais de la simple mise en scène ou à travers des exercices d'adaptation. Les adaptations au sens strict sont un moyen de faire vivre la troupe. On remarque d'ailleurs qu'après 1988, Lagarce abandonne plus ou moins le recours aux adaptations dites « officielles » et semble les remplacer par des mises en scène « directes » (j'entends par là sans étape de réécriture) qui lui assurent de réels succès auprès du public (Feydeau, Ionesco ou encore Molière !).

Cette pratique chez Lagarce ne peut néanmoins se résumer à un simple « exercice de troupe » et vient influencer son travail plus personnel, en particulier dans ce que nous avons appelé « adaptations libres ». Plus difficile à cerner et analyser de façon définitive, cette pratique est rattachée à plusieurs problématiques de l'écriture lagarcienne. L'intervention des personnages ou des textes d'autres écrivains semble permettre à Lagarce d'alimenter sa propre écriture et de surmonter sa panne d'inspiration. Cependant, dans le cas de la pièce *Les Règles du savoir-vivre* par exemple, Lagarce situe cette approche en marge de son travail d'écrivain.⁴⁴ Malgré cette opinion désabusée, nous reconnaissons au contraire dans ces exercices de réécriture nombreuses caractéristiques de l'écriture lagarcienne : le refus d'une caractérisation forte des personnages (hésitation pronominales, absence de noms dans l'adaptation de Crébillon Fils par exemple ou encore éclatement du personnage dans *Les Solitaires intempestifs*), la remise en cause de la vraisemblance théâtrale (flou acteur/personnage, mélange imaginaire/réel) ou encore l'importance des « coutures ».

Le mélange des genres et des écritures ou l'usage d'hypotextes pas toujours dévoilés semblent appeler à une véritable participation du lecteur/spectateur dans la production de sens. Lagarce joue avec sa bibliothèque et ses références mais sème des indices qui invitent le lecteur à se joindre à ce processus. Ainsi se construit le jeu et le plaisir de l'intertexte, entre lecture et écriture, entre texte lisible et scriptible, dans cette démarche entre joie de la reconnaissance (de la transmission) et menace de destruction

du texte. La démarche de Lagarce apparaît alors comme une réponse au *Plaisir du texte* de Barthes :

Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à sa belle enveloppe.⁴⁵

Ainsi l'écriture devient-elle véritablement « palimpsestueuse »⁴⁶ le palimpseste symbolisant non seulement l'espace de réécriture (le recouvrement, l'effacement) mais aussi celui du jeu, de l'éraflure, qui peut porter à la jouissance.

Le recours à des écritures autres vient aussi renforcer l'idée lagarcienne – énoncée dans le texte de présentation des *Solitaires Intempestifs* – que « nous ne sommes faits que des souvenirs qu'on nous inculqua » (TI, p. 98). En pratiquant la réécriture, de manière plus ou moins explicite, Lagarce joue avec l'idée que « tout a déjà été dit », idée que l'on retrouve dans tous les aspects de son œuvre. Cette véritable manie de la répétition (qui se traduit notamment par l'utilisation de l'épanorthose, que nous étudierons dans le prochain chapitre) se retrouve dans une autre pratique lagarcienne : l'auto-hypertextualité.

Partie II : Auto-réécriture ou écriture de soi ?

Nous avons signalé dans l'introduction de ce chapitre l'utilisation de deux termes pouvant apparaître comme proches, voire interchangeables : intratextualité et auto-hypertextualité. L'intratextualité est le nom particulier qualifiant les relations entre différents textes écrits par le même auteur. Ainsi, dans le cas de Lagarce, parler des liens qui unissent *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* et *Vagues Souvenirs de l'année de la peste* relèverait d'une étude intratextuelle. L'auto-hypertextualité qualifie une action plus précise : celle d'utiliser un de ses textes comme hypotexte afin de créer un nouveau texte. Il ne s'agit donc pas seulement de thèmes communs à plusieurs textes mais bien de différentes versions d'un même texte, plus ou moins proches du texte de départ.

Si le terme de réécriture était jusqu'ici utilisé dans ce sens le plus « commun » (réécrire un texte autre), l'auto-hypertextualité pose d'autres problèmes et d'autres questions. Comme nous le rappelle Almuth Grésillon, le terme de réécriture peut

admettre « deux conceptions différentes [...] l'une [...] plus littéraire et l'autre plus linguistique »⁴⁷. Dans la réécriture d'un autre auteur, c'est la première conception qui intervient, soit celle qui « suppose souvent un modèle d'œuvres ou un personnage mythique, par exemple Don Juan, ou Médée, ou Salomé, repris, réécrit par les Modernes sur le modèle de l'Antiquité », comme nous l'avons exploré à travers divers exemples dans la partie précédente. L'auto-hypertextualité, ne reprenant ni mythes ni écriture autre, ne répond donc pas aux mêmes enjeux ni aux mêmes exigences. Dans ce même entretien, Grésillon avance :

Quiconque revient sur du déjà-écrit, le fait pour des raisons qu'il ne connaît pas (ou peu). Il ne « remettrait pas cent fois l'ouvrage sur le métier » s'il n'avait pas lui-même cette pulsion intérieure [...] de le faire. Donc, je ne nie pas qu'il y ait du désir de « faire autrement » ; ce qui m'intéresse, c'est de dire : « faire autrement », plutôt que « faire mieux ». [...] C'est pourquoi je préfère dire simplement qu'on revient sur ce qu'on a fait – dans le plaisir de créer de la variation, du multiple.

Ce « plaisir de créer de la variation, du multiple » évoqué par Grésillon est à mettre en parallèle avec la notion évoquée plus haut comme « le plaisir de l'intertexte ». Cependant, le plaisir de l'intertexte était lié non seulement au plaisir de la réécriture-érafure mais aussi à celui de la lecture, or, il est difficile de défendre cette position du lecteur en regard à son propre travail. Ainsi, si les raisons de la tentation auto-hypertextuelle chez Lagarce ne peuvent être déterminées avec certitude⁴⁸, il nous semble nécessaire d'en dessiner les contours afin de se poser la question des enjeux d'une telle pratique.

Histoire d'amour (Derniers chapitres), écrite et montée en 1990, apparaît comme le premier vrai travail auto-hypertextuel de Lagarce. Cette seconde version de la pièce *Histoire d'amour (repérages)* ne reprend pas seulement le thème (le triangle amoureux) et les personnages de la première version mais aussi la quasi-totalité du texte ainsi que, pour la version scénique, les mêmes acteurs. Ce travail, qui pourrait passer pour une sorte de commémoration ou d'hommage sept ans après la mise en scène originale, renvoie au contraire à un mode de travail que Lagarce développera par la suite et jusqu'à sa mort. En effet, le même lien existe entre *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, la deuxième reprenant elle aussi l'intégralité du texte de la première. Mais le phénomène ne concerne pas exclusivement l'écriture théâtrale chez Lagarce et peut être observé dans ses autres œuvres, en particulier dans et autour du *Journal*. Julie Valero remarque :

On constate parfois [...] l'exportation d'éléments des carnets vers les pièces : une promenade dominicale avec sa mère (1^{er} avril 1991) dont on retrouve le motif dans *Le Pays lointain* ; les « guerriers » et leurs histoires sont également évoqués dans cette pièce après l'avoir été dans le journal (21 avril 1989, 21 mai 1989). Enfin, de nombreux détails de la vie, recueillis dans le journal, sont insérés dans les pièces comme des suppléments de réalisme : les noms des hôtels, les ambiances de buffets de gare, les cartes postales, etc.⁴⁹

Les deux volumes de son journal, *Journal 1977-1990* et *Journal 1990-1990*, sont en effet connectés à d'autres œuvres telles que la vidéo *Journal I*, filmée en 1992. Le film se concentre sur la vie de l'auteur sur une période allant de juin 1988 à août 1990 : superposés aux images, des extraits retravaillés du journal original se succèdent à l'écran⁵⁰. Les nouvelles du recueil *Trois récits* (*L'Apprentissage*, *Le Bain* et *Le Voyage à la Haye*) sont aussi liées au journal dont elles reprennent des extraits. Enfin, entre 1987 et 1989, Jean-Luc Lagarce s'attèle à l'écriture d'un roman, *Les Adieux*, autre adaptation de son journal qui cependant ne sera jamais publiée.

Nous nous intéresserons dans cette partie à ces « auto-réécritures », au théâtre et en dehors, qui composent l'une des couches du palimpseste lagarcien. En premier lieu, nous nous intéresserons au cas de la réécriture d'*Histoire d'amour* (*repérages*). Cette première entreprise auto-hypertextuelle de Lagarce est doublement intéressante car il s'agit non seulement d'une réécriture mais aussi d'une « reprise », puisque cette seconde version sera elle aussi mise en scène. Nous serons alors amenés à nous interroger sur les liens entre auto-hypertextualité et espace autobiographique que nous explorerons à travers l'analyse de *Pays lointain*, réécriture de *Juste la fin du monde*. Enfin, les réécritures autour du journal nous pousseront à nous interroger sur l'intimité de la pratique auto-hypertextuelle et sur ses motivations.

Auto-hypertextualité et mise en scène : le cas d'*Histoire(s) d'amour*

La pratique auto-hypertextuelle, comme nous l'avons exposé précédemment, commence chez Lagarce au théâtre quand, en 1990, Lagarce entreprend la réécriture d'une pièce écrite et montée en 1983, *Histoire d'amour* (*repérages*). Les divers textes qui tournent autour de la pièce *Histoire d'amour* (*repérages*) écrite en 1983 nous permettent de différencier pratiques intratextuelles et pratiques auto-hypertextuelles. Selon Jean-Pierre Thibaudat, cette pièce forme avec *De Saxe, roman* (1985) et *Histoire d'amour* (*Derniers chapitres*) (1990) « une informelle trilogie intimiste

d'une histoire entre deux hommes et une femme à travers le temps ». Selon lui, ce sont les mêmes personnages qu'on retrouve dans la pièce *Derniers remords avant l'oubli* :

[...] l'un des hommes s'est marié, la femme aussi, ils ont eu des enfants, l'autre homme est resté dans la maison où les trois vivaient naguère, ils se retrouvent avec leurs conjoints et la fille d'un des couples, pour vendre la maison.⁵¹

Ainsi, les trois pièces proposent différentes approches du thème du triangle amoureux : *De Saxe, roman* en offre une approche historique en faisant intervenir des personnages ayant réellement existé⁵², tandis que *Derniers remords avant l'oubli* semble raconter la suite de l'histoire. Mais bien que des liens existent indéniablement entre les différentes pièces, il ne s'agit que de relations intratextuelles et non pas auto-hypertextuelles. Le lecteur ou spectateur peut retrouver dans le personnage de Pierre – le dernier à rester dans la maison dans *Derniers remords avant l'oubli*, celui qui n'a pas pu refaire sa vie – des traits du premier homme d'*Histoire d'amour (repérages)* ou remarquer la similitude des prénoms des personnages féminins de *De Saxe, roman* et *Derniers remords avant l'oubli* (Ellen et Hélène) mais il ne s'agit pas à proprement parler de l'objet de notre présente analyse qui entend s'intéresser à l'auto-hypertextualité, terme que Genette utilise pour qualifier l'écriture en mouvement, d'un brouillon à un autre et d'une version à une autre. C'est ainsi la pièce *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* qui attire notre attention. Écrite en 1990, cette version ne se contente pas de reprendre le thème du triangle amoureux ou les personnages des autres pièces : elle reprend la quasi-totalité du texte d'*Histoire d'amour (repérages)*. Il ne s'agit pas d'une variante sur le même thème, mais bien d'une seconde version d'un même texte : *Histoire d'amour (repérages)* apparaît comme l'hypotexte d'*Histoire d'amour (Derniers chapitres)*. Les propos de Lagarce dans son journal viennent confirmer cette idée. Le mercredi 21 mars 1990, il écrit : « Seconde version – assez différente – de Histoire d'amour » (JI, p. 520). Mais qu'est-ce qui est différent dans cette seconde version ? En comparant les deux pièces, nous chercherons à identifier les enjeux de l'auto-hypertextualité : quel est le sens de cette auto-réécriture, sept ans après ? En identifiant les enjeux de l'auto-hypertextualité, qui apparaît lié à un espace autobiographique, nous avancerons notre thèse sur le motif du palimpseste et la figure de l'auteur dans l'écriture de Lagarce.

Le synopsis des deux pièces est le même, comme on le constate sur le site officiel de Lagarce:

Un homme et une femme retrouvent un autre homme avec qui ils vécurent une histoire d'amour. Ils l'ont quitté pour vivre tous les deux ensemble. L'homme seul, aujourd'hui, le jour des retrouvailles lit la pièce, le récit de leur histoire, telle qu'il veut s'en souvenir, telle qu'il l'imagine.⁵³

Le nombre de personnages et leurs « noms » (Le Premier Homme qui écrit l'histoire, le Deuxième Homme et la Femme qui reviennent) sont aussi communs aux deux versions⁵⁴. Quels sont alors les changements ?

C'est d'abord un détail quantitatif qui attire notre attention. En effet, le texte de la seconde version apparaît comme beaucoup plus long (trente-deux pages contre dix-neuf). Ce phénomène d'« amplification » est en partie lié à la typographie (le texte de la seconde version apparaît moins condensé que dans la première). Il est plus aéré, fragmenté. Les points de suspension, très présents dans la première version, sont remplacés par des sauts de lignes. Cette nouvelle typographie qui met en avant l'espace blanc de la page semble s'imposer dans le texte lagarcien avec l'écriture de *Music-hall* en 1988, même si on en trouve déjà quelques traces dans *Derniers remords avant l'oubli*. Cette nouvelle typographie semble contraster la parole par le vide, tout en donnant au texte l'allure d'une pièce de théâtre classique écrite en vers.

Cependant, cette différence quantitative sous-tend surtout un ajout de texte, et c'est ce point qui demande notre analyse : quels sont les éléments que Lagarce choisit d'ajouter, de « faire autrement ». Le premier élément de réponse concerne le rôle du Deuxième Homme, dont le nombre d'interventions double de la première à la deuxième version (de 20 à plus de 40). « L'homme qui dort » (sa caractérisation essentielle dans la première version, puisqu'il dormait quand les autres sont partis) ne se contente plus de dormir et participe plus à la construction de la pièce. Certaines répliques, appartenant originalement à la Femme, lui sont attribuées. En outre, il permet d'accentuer la dimension scénographique de la pièce. En effet, il intervient régulièrement pour apporter des précisions scéniques comme « Bruits de train (fond sonore). » (p. 297) ou « Sonnerie du téléphone. » (p. 303). De par cet ajout, Lagarce renforce la fragmentation du texte et le décalage acteurs/personnages qui existe déjà dans la première version. D'autres éléments viennent jouer dans ce sens, comme la prise en charge des didascalies (existantes dans la première version ou ajoutées) par les personnages :

LA FEMME. – Lisant :
elle riait doucement, ou encore, elle pleurait, à peine, je ne me souviens plus. (ThCIV, p. 292).

Ou l'hésitation des personnages quant à la façon dont ils doivent se définir – plus marquée et systématique que dans la première version :

LE PREMIER HOMME. – [...] Le Premier Homme, moi (celui que je fais) [...] (ThCIV, p. 291)

Ou encore, l'annonce de la « structure » de la pièce, qui n'existe pas en 1983 :

LE PREMIER HOMME. – Prologue. Le Premier Homme. [...] (ThCIV, p. 289 – ouverture de la pièce).

LE DEUXIEME HOMME. – Épilogue ? Pas d'épilogue ? Tu m'étonnes. (ThCIV, p. 319).

Dans cette auto-réécriture, Lagarce approfondit la dénonciation de l'artifice théâtral déjà évoquée dans la première partie. Réécrire et remettre en scène une pièce de son propre répertoire lui permet d'appliquer à la lettre cette remarque faite à Attoun en 1995, citée plus haut, puisque « ce qui a lieu sur la scène » a réellement « déjà eu lieu », « [est] répété » et « [a] déjà été entendu »⁵⁵. La seconde version encourage d'ailleurs cet effet de « déjà vu » en proposant nombreux commentaires métatextuels⁵⁶. Par exemple, dans la seconde version, le découpage prologue/première partie diffère de celui de la première pièce – certaines répliques situées à l'origine dans le prologue basculent dans la première partie de la seconde pièce. Ce simple changement structurel aurait pu passer inaperçu s'il n'était pas souligné à plusieurs reprises par le Premier Homme (« Grand temps de commencer » puis « Grand temps de commencer, commencer vraiment » p. 296). Les personnages paraissent donc non seulement conscients de leur statut d'acteurs, mais aussi du fait que la pièce qu'ils jouent est une réécriture d'une pièce qu'ils ont déjà joué.

L'exemple le plus flagrant de ce type de commentaires se trouve dans le prologue de la seconde version :

LE PREMIER HOMME. – À cette époque-là
(un ajout à la première version)
à cette époque-là, on voudra bien s'en souvenir, on pouvait, c'est une des différences sans importance
avec le monde d'aujourd'hui,
à cette époque-là, on s'en souvient,
à cette époque-là, on pouvait téléphoner avec des pièces de monnaie.
Nous n'étions pas encore soumis à l'absolue et nécessaire préméditation des cartes
magnétiques. (ThCIII, p. 293)

Ainsi, comme le Premier Homme l'indique lui-même, cette digression est « un ajout à la première version » qui vient commenter le texte de celle-ci.⁵⁷ Cette réplique peut passer inaperçue pour le spectateur qui ne verrait que la deuxième version, mais peut interpeller celui qui aurait assisté au premier spectacle, créant non seulement cette

impression de « déjà vu » mais aussi une certaine connivence du spectateur « averti » avec l’auteur. Mais au-delà de cet aspect, cette réplique vient aussi troubler le spectateur en assimilant encore plus le rôle du Premier Homme à l’auteur Lagarce – le rapprochement existant déjà puisque le Premier Homme est écrivain (« raconter des histoires, c’est son métier » ThCIII, p. 293) et malade.

Et rappelons que la frontière entre les deux est encore plus floue sur scène, puisque c’est Lagarce lui-même qui interprète le personnage.

Pour Jean-Pierre Thibaudat, le parallèle est presque malheureux, puisque « dans la première version, le Premier Homme était malade alors que Jean-Luc ne l’était pas encore [...] »⁵⁸. Cependant, si on isole les parties du texte d’*Histoire d’amour (Derniers chapitres)* qui constituent des morceaux inédits, on remarque que l’idée de la Maladie est nettement plus accentuée que dans la première pièce, comme dans les exemples ci-dessous :

LE PREMIER HOMME. – [...] Parfois, c’est le début de ma maladie, je parle la nuit dans mon sommeil. C’est le temps de l’avant-guerre, à ce moment-là. On rapporte les paroles de l’homme qui dort. Il dit cela : « Trop peur d’aimer d’autres que vous. » (ThCII, p. 140)	LE PREMIER HOMME. – [...] Parfois encore - c’est le début de ma maladie- je parle la nuit dans mon sommeil. C’est le temps de l’avant-Guerre, ce moment-là (et cette maladie aussi je l’appelle la Guerre) c’est le temps de l’avant-Guerre, et dans mon sommeil je dis des choses comme cela : « Trop peur d’aimer d’autres que vous... » (ThCIV, p. 301)
LA FEMME. – Les lettres n’arrivent plus. On ne sait pas pourquoi, à cause de la guerre ou parce que le premier homme n’écrit plus. [...]. (ThCII, p. 144)	LA FEMME. – Les lettres n’arrivent plus. On ne sait pas pourquoi, à cause de la Guerre ou <u>parce que tu étais malade</u> , ou plus bêtement parce que le Premier Homme n’écrivait plus. [...]. (ThCIV, p. 310)
LE PREMIER HOMME. – [...] Dans le début de la seconde partie, l’homme, le premier homme compte moins, on le voit mal, l’éclairage n’est pas bon ou encore, je ne sais pas, il est mort où il écrit déjà un autre livre. (ThCII p. 147)	LE PREMIER HOMME. – [...] Dans le début de la seconde partie, l’homme, le Premier Homme, moi, l’homme compte moins, on le voit mal, l’éclairage n’est pas bon, ou encore, je ne sais pas, il est mort <u>de sa maladie</u> où il écrit déjà un autre livre. (ThCII p. 147)

En mettant ces extraits côte à côte, on remarque que si la maladie paraissait anecdotique dans la première version, elle prend non seulement plus d’importance mais aussi plus de gravité dans la seconde : la maladie devient une Guerre, un combat, dont on peut mourir. En cela, Lagarce se rapproche d’Alain-Emmanuel Dreuilhe dont le « journal du Sida », *Corps-à-Corps*, est une longue métaphore de la guerre

Nous ne pensons donc pas que l'assimilation entre le personnage du Premier Homme et l'auteur Lagarce se fasse sur un malentendu, mais est au contraire partie intégrante de la mise en scène, d'autant plus que le paratexte vient aussi renforcer le parallèle auteur/acteur. Ainsi, dans le programme, la seconde version est présentée en ces mots :

UN HOMME a écrit une pièce.

Viennent ce jour-là un autre homme et une femme, et tous les trois, ils lisent ensemble ce texte. Ils joueront la pièce peut-être – ils sont acteurs – ou ils la découvrent seulement comme on découvre le texte d'un ami.

(TI, p. 88)

Rien dans le texte ne permet d'affirmer qu'*Histoire d'amour* est une pièce que le Premier Homme aurait écrite. Au contraire, même si la nature exacte d'*Histoire d'amour* reste en suspens (« une histoire téléphonique » p. 293, « une lettre » p. 304, « un livre drôle, une pièce drôle » p.306), les personnages parlent surtout de « livre » et de « chapitre » (p. 314 par exemple) ce qui porte plutôt à croire que le récit en question est un roman. Par le moyen de ce programme, Lagarce renforce l'ambiguïté entre réalité et fiction. Il fait allusion à un homme qui aurait écrit la pièce (homme justement interprété par le dramaturge lui-même) et à un homme et une femme qui seraient acteurs et la joueraient peut-être (interprétés par ses amis acteurs). Il invite donc le spectateur à se perdre dans un jeu de miroir vertigineux (Thibaudaut parle du « miroitement du théâtre et de l'écriture »⁵⁹), où non seulement la réécriture vient faire écho et bouleverser l'écriture mais où la réalité et la fiction se mêlent pour ensemble donner un sens nouveau à la pièce. La réécriture agit aussi comme une mise au point alors que la fiction est devenue réalité : Lagarce désormais malade se réapproprie le texte et le rôle du Premier Homme. Ainsi, la réécriture devient l'occasion de reprendre le contrôle sur une maladie qui ne lui en laisse en réalité que peu.

Au-delà d'un jeu de miroir, nous parlerons d'un jeu de palimpseste, où le sens se joue dans la superposition de diverses couches, entre écriture et réécriture, réalité et fiction, texte et paratexte. Ainsi, l'expression « derniers chapitres » renvoie à celle de « repérages » du premier titre, venant renforcer l'idée de boucle entre les deux textes, mais une fausse boucle puisqu'il ne s'agit pas d'une suite, mais bien « de la répétition et de la construction d'une histoire »⁶⁰. Le palimpseste invite au déchiffrement et au grattage, une couche pouvant toujours en cacher une autre. Ainsi, dans un article, Marianne Bouchardon voit dans les deux *Histoire(s) d'amour*, la réécriture de l'histoire des trois amants de *Bérénice* de Racine⁶¹. L'auto-hypertextualité semble donc chez

Lagarce liée au motif du palimpseste, non seulement dans l'acte de réécriture mais aussi dans l'effet recherché de superposition, recouvrement et effacement. Il apparaît aussi que cette démarche prend de l'importance vis-à-vis de la maladie, et par le médium de la scène, prend un caractère autobiographique, ce qui se confirme si on s'intéresse à ses autres travaux auto-hypertextuels.

Auto-hypertextualité et espace autobiographique

En 1995, quelques jours avant sa mort, Lagarce finit l'écriture de ce qui sera sa dernière pièce, *Le Pays lointain*. La pièce est un projet de longue haleine, qu'il évoque dans son journal dès juin 1994 (le « projet de Rennes »). Il expose le détail du projet le 27 juillet 1994 ; il s'agit alors d'« écrire une sorte de feuilleton, trois ou quatre pièces, comme les épisodes d'une plus longue, le récit théâtral de ces vingt dernières années » (JII, p. 430). Le projet de Rennes concerne le dernier épisode, 1986-1995⁶². Le 19 octobre de la même année, le projet « de Rennes » devient *Le Pays lointain* (JII, p. 475). Si nous prenons la peine d'évoquer la genèse du texte, c'est qu'il nous semble important de souligner que le projet de départ ne sous-tend pas vraiment d'auto-hypertextualité mais semble plutôt se rapprocher d'une démarche pseudo-autobiographique (nous rappelant le projet des *Solitaires Intempestifs* qui partait d'une idée similaire – le titre prévu originellement était 1957-1987)⁶³. Notre démarche, qui entend s'intéresser au *Pays lointain* en tant que pratique auto-hypertextuelle, se justifie par une décision que Lagarce commente le 7 août 1995 : « (Ai repris la totalité, là au milieu, de *Juste la fin du monde* et c'est une vraie catastrophe dont je ne me sors plus) » (JII, p. 542). Ainsi, même si le projet original de Lagarce ne l'entendait pas ainsi, il est possible de considérer et d'étudier *Le Pays lointain* comme une réécriture de *Juste la fin du monde*.

Contrairement au cas précédent, cette réécriture ne passe pas par la scène (Lagarce n'a monté aucune de deux pièces) mais on y retrouve le jeu de palimpseste autobiographique qui s'opérait par l'intervention de l'auteur/acteur dans *Histoire d'amour*. Le rapprochement autobiographique s'opère déjà dans *Juste la fin du monde* où le protagoniste Louis, malade, vient annoncer sa « mort prochaine et irrémédiable » (ThCIII, p. 208) à sa famille quand Lagarce est séropositif, sans réel espoir de traitement à l'époque où il écrit. Comme nous le verrons par la suite plus en détail, Louis est aussi écrivain, tandis que sa famille (il est comme Lagarce l'ainé d'un frère

et d'une sœur) vit en province⁶⁴. Bien sûr, des différences persistent (le Père est décédé, quand celui de Lagarce vit encore par exemple) mais le brouillage existe.

Dans *Le Pays lointain*, l'identification personnage/auteur se resserre, notamment à travers la création de six nouveaux personnages qui interviennent en marge du cercle familial : « Longue Date », le meilleur ami de Louis; sa compagne, « Hélène », « L'Amant, mort déjà », « Le Père, mort déjà », « Un Guerrier, tous les guerriers » et « Un Garçon, tous les garçons ». Avec la création de ces nouveaux personnages, le spectateur découvre l'homosexualité de Louis, une caractéristique qui le ramène une fois de plus à la personne de l'auteur. De plus, tout lecteur averti du journal ne saura manquer de faire le rapprochement entre « Longue Date » et l'ami de toujours François Berreur ou encore entre « L'Amant, mort déjà » et Gary, un amant de Lagarce dont la mort marque en profondeur les pages du journal. Ce parallèle entre le journal et la pièce, qui peut au premier abord apparaître subjectif et discutable, est néanmoins renforcé par l'intervention des deux personnages pluriels évoqués plus haut « Un Guerrier, tous les guerriers » et « Un Garçon, tous les garçons ». Ces derniers représentent « les Amants. Les Garçons et les Hommes » (ThCIV, p. 288) qui ont traversé la vie de Louis, mais on reconnaît certains passages précis du journal. Comme le remarque Julie Valero, on note en effet « l'exportation d'éléments des carnets vers les pièces : une promenade dominicale avec sa mère (1er avril 1991) dont on retrouve le motif dans *Le Pays lointain* ; les « guerriers » et leurs histoires sont également évoqués dans cette pièce après l'avoir été dans le journal (21 avril 1989, 21 mai 1989) ». ⁶⁵ En effet, la promenade du dimanche évoquée par Valero, pendant laquelle Lagarce croise Paul et apprend par sa mère qu'il souffre de troubles de la personnalité, est à l'origine du personnage incarné « un Garçon, tous les garçons » qu'il nomme « l'Ami qui devient fou » (ThCVI, p. 330-334). Certains passages évoquent directement les lieux du journal (Berlin, Hambourg par exemple où Lagarce se rend en 1990) ou citent même des noms qui y apparaissent comme celui de Florian Frölich (évoqué dans II p. 547 et dans *Le Pays lointain* par « Un Garçon, tous les garçons » p. 322).

Ainsi, nous devons reconnaître à *Pays lointain* non pas un mais deux hypotextes, qui sont la pièce *Juste la fin du monde* et les deux volumes du *Journal*. « Un Garçon, tous les Garçons » va même jusqu'à citer le journal :

Je ne sais plus avec exactitude, on note mal, tu notes mal, tu as écrit ça, « un gigolo efficace » [...] (ThcIV, p. 316)⁶⁶

Les changements apportés par l'introduction de six nouveaux personnages sont aussi significatifs au niveau du sens de la pièce. Si *Juste la fin du monde* est une sorte de huis-clos familial – où les rancœurs des uns et des autres viennent s'exprimer autour du retour de Louis, qui, lui, reste majoritairement passif et n'annoncera finalement pas sa mort prochaine – *Le Pays lointain* est bien plus complexe. En effet, dans la seconde pièce, Louis n'est pas seul à avancer vers la mort puisqu'il est non seulement accompagné de son meilleur ami, mais aussi d'autres personnages **plus ou moins présents physiquement**, soit parce que morts (son amant et son père) ou simplement ailleurs (Hélène), soit parce que pluriels (les amants). Toutes ces personnes demandent son attention, n'hésitant pas à l'interrompre, ce qui a pour résultat de compliquer et de saccader la pièce – ce dont les personnages semblent avoir parfaitement conscience :

L'AMANT, MORT DÉJÀ. – Je ne sais plus où on en était. Le prologue, la fin du prologue ? On n'a pas fini ? (THCIV, p. 295)⁶⁷

Nous retrouvons aussi le travail lagarcien sur l'hésitation personnage/acteur, mais qui vient cette fois renforcer la liminalité des personnages (déjà morts, autre part ou pluriels) qui semblent véritablement « être ailleurs », comme Hélène :

LONGUE DATE. – Hélène ?

HÉLÈNE. – Oui ?

LONGUE DATE. – C'est à toi.

HÉLÈNE. – Pardon. Excusez-moi. [...] (ThCIV, p. 283-283)

La mère de Louis :

LA MÈRE. – Je suis sa mère. (On se met comment?) (ThCIV, p. 307)

Ou sa belle-sœur :

CATHERINE. – C'est à moi ?

Je suis là. Excusez-moi, je n'avais pas entendu. Je pensais à autre chose. [...] (ThCIV, p. 344).

Les personnages sont distraits, ce sont des acteurs qui semblent jouer leur propre rôle, et demandent à Louis de les mettre en scène (ce qui par ailleurs renforce la similitude avec Lagarce):

UN GARÇON, TOUS LES GARÇONS. – [...] On fera la scène sans argent.

LOUIS. – Je ne suis pas certain qu'on fera la scène. (ThCIV, p. 316)

La pièce n'est plus seulement une affaire de famille, mais vient englober toute la vie de Louis, de son meilleur ami aux rencontres les plus furtives. Selon Denis Guénoun :

Le Pays lointain est la réécriture de plusieurs pièces antérieures, et en particulier de *Juste la fin du monde*. C'est la même pièce, le même schéma de l'homme qui revient pour parler à sa famille, mais il

n'y a pas la deuxième famille. La réécriture a consisté dans cette variation, qui introduit le "je viens annoncer ma mort, mais je viens avec toute ma vie".⁶⁸

Ainsi, la réécriture de *Juste la fin du monde* semble répondre à une exigence exprimée par Lagarce lui-même dans un entretien :

Pendant tout un temps, on regarde devant soi... Et puis la vie qui avance vous amène à pivoter lentement... jusqu'au moment où sans doute on finit par regarder derrière.⁶⁹

Dans *Juste la fin du monde*, Louis opère un retour volontaire (même si voué à l'échec) vers ses racines tandis que dans *Le Pays lointain*, Louis semble pris dans ce mouvement de « pivot » décrit par Lagarce : alors même qu'il entend revenir sur sa vie avec tous ceux qui l'ont traversé, sa propre démarche lui échappe, chacun des personnages réclamant son attention et échappant au contrôle qu'il aurait voulu leur imposer. Comme le souligne François Rancillac, ces personnages « eux aussi ont leur point de vue, et ils le défendent mordicus et jusqu'à plus soif, quitte à être désagréables ou violent envers Louis »⁷⁰. On remarque d'ailleurs que l'intervention de ces nouveaux personnages amplifie considérablement le texte (77 pages pour *Juste la fin du monde* contre 146 pour *Le Pays lointain*). L'exemple de la scène de l'Ami qui devient fou, évoquée plus haut, illustre bien l'effacement de Louis. Si dans le journal cette rencontre est l'occasion pour Lagarce de faire un parallèle entre Paul et lui-même⁷¹, elle prend une tout autre dimension dans la pièce, puisque l'Ami qui devient fou devient un amour d'enfance (le premier ?) de Louis. Dans cette scène, Louis ne prend que très peu la parole, qui est monopolisée par l'Ami (Un Garçon) et la Mère. Quand il la prend, c'est avant tout pour s'excuser (« je ne te reconnaissais pas, il faut me pardonner [...] », p. 332) ou pour montrer qu'il écoute (« je me souviens »⁷², « j'en ai peur aussi », p. 334). Ainsi, si Louis par sa démarche crée un espace autobiographique (le « je viens avec tout ma vie de Guénoun »), il semble l'abandonner et laisser aux autres le soin de l'investir et de prendre en charge son portrait, au risque d'en perdre toute cohérence ou vérité. Cette idée nous renvoie à une réplique de « l'Amant, mort déjà » (qui dans *Juste la fin du monde* était prise en charge par Louis lui-même !) :

[...] Il m'arrivait aussi parfois, mes derniers temps, de me sourire à moi-même comme pour une photographie à venir. Vos doigts se la repassent aujourd'hui, en prenant garde de ne pas la salir ou d'y laisser de coupables empreintes.

« Il était exactement ainsi »

Et c'est tellement faux, si vous y réfléchissiez un instant vous pourriez l'admettre, c'était tellement faux, je faisais juste mine de. (ThCIV, p. 397)

Si la pièce est comme un portrait de Louis, les personnages n'ont pas peur « d'y laisser de coupables empreintes ». Mais au-delà des personnages, c'est Lagarce lui-même qui

brouille la photographie en y ajoutant des empreintes, des *traces* autobiographiques laissées notamment par l'usage du journal comme hypotexte. Dans le cas étudié, l'auto-hypertextualité renvoie à une tendance plus intime, où la réécriture d'un texte théâtral déjà intime (le thème des adieux d'un homme mourant à sa famille) se lie à la réécriture du support intime par définition qu'est le journal personnel. Ainsi, comme Olivier Py l'avait exprimé, nous arrivons à «cette idée que la réécriture, le palimpseste est la forme la plus fondamentale, et la plus intime » pour répondre à l'impossibilité de l'écriture face à la mort⁷³. L'auto-hypertextualité tend donc chez Lagarce à ouvrir le champ de l'espace autobiographique, en particulier avec l'arrivée de la maladie dans sa vie, ce qui se confirme dans les travaux qu'il entreprend autour de son journal intime.

L'auto-hypertextualité face à la mort

Comme nous l'avons vu dans l'introduction, c'est autour de 1990 que Lagarce adopte une démarche auto-hypertextuelle. Au cœur de cette démarche, si ce n'est le cas particulier d'*Histoire d'amour*, un hypotexte revient sans cesse : le journal intime que Lagarce tient de 1977 à 1995. Que ce soit le film *Journal 1*, les *Trois récits* ou même, comme nous l'avons vu, la pièce *Le Pays lointain*, jusqu'au texte non publié du roman *Les Adieux*, tous trouvent leur origine dans les pages du journal. Ainsi, comme nous l'avions soupçonné dans le cas d'*Histoire d'amour*, la pratique auto-hypertextuelle apparaît chez Lagarce liée à un élan autobiographique. Si nous n'analyserons pas ces œuvres en détail ici (nous le ferons dans les chapitres suivants), il nous semble nécessaire de nous interroger ici sur le lien entre auto-réécriture et écriture de soi.

Tout travail de réécriture sous-tend un travail de relecture. Nous savons que Lagarce relisait fréquemment son journal, fait qu'il commente lui-même à diverses reprises. De plus, dès 1990, Lagarce entreprend de taper son journal à la machine à écrire et en résume les neufs premiers cahiers. Ce faisant, il rompt avec la définition traditionnelle du journal intime, telle qu'énoncée par Philippe Lejeune et qui veut que :

Quand minuit sonne, ce que j'ai daté du jour qui vient de s'écouler ne doit plus être modifié. Tout changement ultérieur (adjonction, suppression, déplacement, substitution) me ferait quitter le territoire du journal pour glisser vers celui de l'autobiographie, qui se donne la liberté de recréer le passé à la

lumière du présent. La valeur du journal est liée à l'authenticité de la trace : une altération ultérieure ruinerait cette valeur.⁷⁴

Lagarce va même plus loin, puisqu'en recopiant les carnets suivants, il ajoute des notes en bas de page qui viennent commenter, préciser ou parfois même contredire les pages originales du journal. Ce travail sur le journal intime, qui est écriture de soi, s'apparente selon nous à ce que Michel Foucault définit comme les pratiques de soi, dans le sens d'« actions que l'on exerce de soi sur soi, actions par lesquelles on se prend en charge, par lesquelles on se modifie, par lesquelles on se transforme et on se transfigure »⁷⁵. Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, le travail sur les premiers cahiers du journal ne semble pas avoir pour but de les rendre plus lisibles ou plus compréhensibles. En effet, le journal se trouve condensé sous forme de liste, de phrases nominales, où toutes les informations sont mélangées :

AOÛT 1977

Rome-Besançon en train.
Le Bachelier et *L'Insurgé* de Vallès.
Schubert, Chopin.
Famille à Valentigney
Les chiens aboient de Truman Capote
Idée de suicide [le 16]. Se trouver laid et mourir de ça.

Correspondance de Hölderlin. *Nietzsche* de Halévy.
La Conquête de l'Ouest.
Dominique.
Dispute familiale.
Exposition Nadar à Besançon.
Félix, Allemand de Rome de passage à Besançon. Rien. (JI, p. 28)

Cet extrait illustre notre propos mais nous permet aussi de faire un autre lien avec un autre cours de Michel Foucault. Dans le texte en question, appelé « L'écriture de soi », Foucault décrit la pratique grecque de l'*hupomnêmata*, des « carnets individuels » qui « constituaient une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées [et] les offraient ainsi comme un trésor accumulé à la relecture et à la méditation ultérieures »⁷⁶. Ces carnets permettaient à ceux qui les tenaient de s'intéresser au « déjà-dit » : « rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi »⁷⁷. Ainsi, le journal tel que Lagarce le tient et surtout la façon dont il en résume les premiers cahiers (ceux, précisément, de sa jeunesse) se rapprochent d'une telle pratique. Cependant, puisqu'il s'agit ici d'un mouvement de retour et transformation, nous pourrions parler de « reconstitution » de soi. Ce parallèle est d'autant plus intéressant que Foucault remarque que « la contribution des *hupomnêmata* est l'un des moyens par lesquels on détache l'âme du

souci du futur pour l'infléchir vers la méditation du passé »⁷⁸. Or, la pratique auto-hypertextuelle se manifeste chez Lagarce au moment où son futur est menacé (découverte de sa séropositivité, dégradation de sa santé) et son passé semble ainsi devenir non seulement source de méditation mais au-delà source de création. Il s'agit alors véritablement pour Lagarce de ne plus « regarder devant soi » mais de « pivoter » et de « regarder derrière »⁷⁹.

L'auto-hypertextualité apparaît donc comme une technique de soi qui vise une certaine reconstitution du soi passant par la relecture et la réécriture de soi – et qui prend son sens face à la mort. À la fin des années 1990, Lagarce donne d'ailleurs des noms significatifs aux projets sur lesquels il travaille : un roman intitulé *Mes deux dernières années* puis rebaptisé *Les Adieux* et une pièce de théâtre intitulée tout d'abord *Les Adieux* puis *Quelques éclaircies* pour finalement devenir *Juste la fin du monde*⁸⁰. Dans le journal, ces projets sont placés sous le signe de l'urgence et de la nécessité. Il note le vendredi 18 décembre 1987 :

Mort de Copi. Du Sida.

(Ce qui nous ramène toujours à *Mes deux dernières années* à terminer vite avant que la saloperie ne nous rattrape). (JI, p. 308).

Et le 26 mai 1990 en parlant de *Juste la fin du monde* :

Ce n'est pas bien, je recommence, je recommence. Appliqué (Trop ?). C'est ma dernière pièce aussi, ou encore, si on veut être optimiste, après celle-là, si je la termine, les choses seront différentes. (JI, p. 543-544).

Écrire devient une urgence face à la mort. Selon Marie-Hélène Boblet, pour Lagarce et son contemporain Hervé Guibert, « la perte programmée de soi requiert un resserrement qui en passe par l'écriture, et particulièrement par le journal comme pratique de soi »⁸¹. Guibert rédige le journal de son hospitalisation dans *Cytomégalo virus*⁸² tandis que Lagarce puise dans le sien l'inspiration nécessaire à la création de diverses œuvres. Ainsi, le roman *Les Adieux*, jamais publié mais que nous avons pu consulter à l'IMEC (Institut mémoires de l'édition contemporaine), puise sa matière dans le journal⁸³, avec des épisodes bien reconnaissables : on y retrouve par exemple l'épisode du coureur torse nu qu'il regarde alors qu'il est avec ses parents (JI, p. 144 et p. 30-31 du manuscrit). Le film *Journal I* montre des extraits retravaillés du journal original (voir chapitre II) tandis que les nouvelles du recueil *Trois récits* en reprennent différents extraits (voir chapitre III). Ainsi, ce travail auto-hypertextuel, ce retour au journal est un retour à soi ou :

[...] retour en soi-même [qui] permet simultanément de consister en soi et de consentir à soi. Les deux s'équivalent à condition d'admettre que l'identité n'est pas fossilisée, qu'on a le droit et même le devoir en tant qu'être pensant, vivant d'être mouvant.⁸⁴

L'importance que Lagarce accorde à la réécriture dans son travail implique précisément qu'il ne croit pas à la « fossilisation », ni des œuvres, ni des êtres. Et si le déroulement de son écriture, et en particulier de son écriture de soi, se distingue par le motif du palimpseste, cela sous-tend un autre mouvement, qui est la thèse principale de notre étude, à savoir celui d'une identité-palimpseste. Dans un des textes de préparation du roman *Les Adieux*, Lagarce écrit :

Parfois, plusieurs fois pendant ces jours-là, je suis allé chercher des photos d'autres spectacles, de vieux cahiers. Comment c'était ? Comment c'était ? Et je regarde comme un gamin les traces du passé, elles me rient au nez, incapable de les comprendre. Fini, comme une escroquerie enfin révélée au grand jour, et que toujours l'on devina prête à éclater.

Ainsi, la « reconstitution » du soi est vouée à l'échec, pour le protagoniste des *Adieux* comme pour Louis dans *Juste la fin du monde* et encore plus dans *Le Pays lointain*, car les traces du passé ne sont pas déchiffrables en elles-mêmes, mais viennent se superposer les unes aux autres, tout comme pour Louis dans *Le Pays lointain*, les voix de ceux qui ont partagé sa vie viennent se superposer à la sienne. Mais cet échec en est-il un ? Ou est-il au contraire la reconstitution plus fidèle d'une identité faite de diverses couches, qui se superposent, se recouvrent et s'effacent et forment un portrait « mouvant » qui s'oppose à la fixité (et donc au mensonge) de la photographie ? Le palimpseste répond donc aux divers enjeux de l'écriture lagarcienne, permettant à la fois le jeu des écritures/réécritures mais plus encore, une multiplicité des voix et une représentation éclatée d'une identité qui ne peut être elle-même que palimpseste. Le vendredi 1^{er} février 1992, Lagarce note :

Les Adieux refusé pour la seconde fois par POL.

Voilà.

Ne plus écrire qu'ici ? Après *Les Adieux*, *Juste la fin du Monde* et ce *Journal vidéo*, comme autant de fins.

Préparant sa/ses fin(s), Lagarce se tourne vers l'écriture de soi, mais une écriture de soi caractérisée par le double sceau de la présence et de l'absence, de l'éclatement du texte et des voix... une véritable écriture du palimpseste où l'omniprésence de la figure de l'auteur prépare le mythe.

Conclusion

Si Lagarce s'adonne à l'exercice de la réécriture sous toutes ses formes au long de sa carrière, il s'oriente vers la fin de sa vie sur une autre tendance qui est celle de l'auto-hypertextualité. Cette approche auto-hypertextuelle ne se limite pas au théâtre mais se fait proprement intermédiaire, Lagarce s'essayant à la vidéo, à la nouvelle ou encore au roman. En cela, il rejoint nombre de ses contemporains, eux aussi séropositifs, tel que Cyril Collard qui fera de son roman *Les Nuits fauves* un film ou encore Hervé Guibert dont l'œuvre est protéiforme et basée sur son journal *Le Mausolée des amants*. La maladie apparaît d'ailleurs liée à l'intermédialité, comme l'exprime Michel Fournier :

Véritable laboratoire d'expérimentation, de pratiques tant éthiques qu'esthétiques, les œuvres du sida ont mis en relief d'une façon exemplaire cette « intersection où se croisent les médias qui caractérisent la production culturelle contemporaine », dont rend compte l'intermédialité.⁸⁵

Chez Lagarce comme chez ces auteurs, c'est bien en réaction à l'annonce d'une mort programmée qu'intervient l'intermédialité, mais celle-ci se double de la pratique auto-hypertextuelle. La réécriture de ses propres pièces⁸⁶ mais surtout les nombreux projets autour du journal trahissent un désir de contrôle. « *Writing, or making art, can be a way of attempting to control what is uncontrollable, namely illness and (here), death* »⁸⁷ et c'est se réécrire qui semble être pour Lagarce un moyen de contrôle de l'œuvre dans son intégralité mais aussi de sa propre figure d'auteur, un désir de retour sur et par l'écriture :

Et quand viendra l'apaisement où s'éteint le rêve et où les morts se relèvent et les acteurs saluent, et quand viendra le calme des sentiments, lorsqu'ils reprendront leur cours, restera encore, comme une légère douleur, une petite mort, le souvenir de ce temps du faux, et l'espoir inavoué que cette nouvelle vie soit le début d'une nouvelle pièce encore, l'entrée dans un autre rêve, plus grand encore que les autres et les englobant tous, à l'infini, toujours. (TI, 4ème de couverture).

Tout comme le palimpseste ne peut se manifester qu'à travers un certain effacement, c'est la mort, l'ultime disparition, qui consacre et révèle le palimpseste.

Conclusion du chapitre

Avant de conclure ce chapitre, nous voudrions aborder une dernière piste de réflexion que nous inspire l'étude de la dimension intertextuelle chez Lagarce. Nous

avons vu que Lagarce réécrivant ses textes n'hésitait pas à y insérer des commentaires métatextuels établissant une certaine complicité avec le spectateur ou lecteur averti. Cette tendance est confirmée et affirmée par la présence, d'un texte à l'autre, de ce que nous nommons *traces intertextuelles* et qui consistent en des citations ou auto-citations, des renvois, des clins d'œil et qui semblent créer une boucle, un mouvement dynamique entre les textes, mouvement dans lequel le lecteur a un véritable rôle à jouer. Ainsi, Alexandra Balcerek voit dans *Le Pays lointain* « comme une compilation des pièces précédentes »⁸⁸ mais on retrouve en réalité cette idée d'échos dans toute l'œuvre de Lagarce. Par exemple, l'Ainée, au tout début de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* dit être menée par une pensée « vers le bord des larmes ». Ces italiques, présents dans la pièce et qui ne semblent renvoyer à rien sont en fait une référence à un livre que nous retrouvons dans le journal de Lagarce et qui est *Le Bord des larmes* de Renaud Camus (dont Lagarce est un grand admirateur)⁸⁹. Un autre exemple de traces intertextuelles est cette citation d'*Un Cœur simple* de Flaubert : « elle avait eu, comme une autre, son histoire d'amour ». On la retrouve dans le carnet de mise en scène des *Solitaires Intempestifs*, mais aussi dans la bouche de l'Ainée de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (ThCIV, p. 245) puis dans celle d'Hélène du *Pays lointain* (ThCIV, p. 367). À travers ces quelques exemples (il y en a d'autres), nous observons qu'il y a chez Lagarce des motifs qui reviennent, des mots qui agissent comme des tiroirs qui ouvrent sur d'autres textes mais surtout resserrent les liens entre les différents textes du corpus, liens qui sont rendus encore plus étroits quand on s'intéresse à l'auto-hypertextualité lagarcienne. Apparaissent ainsi comme des leitmotifs dans l'œuvre, qui rappellent ces « métaphores obsédantes » qui, pour Charles Mauron, mènent au mythe personnel. Si notre approche diffère de la sienne – nous ne souhaitons nous lancer dans la psychocritique – nous n'en défendrons pas moins que le réseau de traces inter et intratextuelles qui traverse l'œuvre lagarcienne établit une complicité avec le lecteur et participe de la création d'un mythe centré autour de la figure de l'auteur Lagarce. Ainsi, ce que nous avons étudié d'abord comme un palimpseste « état de fait » devient « palimpseste-invitation », qui sollicite l'attention du lecteur et l'invite, par l'écriture de soi, à participer au mythe – notions que nous développerons dans le troisième chapitre.

En nous intéressant au thème de la réécriture dans le corpus lagarcien, nous avons pu dégager de nombreux enjeux de son écriture. Si réécrire les textes d'autres auteurs peut renvoyer à une certaine tradition et à l'idée même de littérature (« l'écriture est toujours déjà réécriture »⁹⁰), Lagarce en fait un exercice personnel dans lequel on retrouve les motifs de son travail de création, tels que l'ambivalence personnage/acteur, la répétition (que l'on trouve dans le texte mais aussi au niveau du corpus par les traces intertextuelles mentionnées plus haut) ou encore l'importance des « coutures » qui viennent remettre en cause la linéarité du discours. Mais Lagarce dépasse la simple réécriture et ses enjeux quand il se met à réécrire ses propres textes, en particulier en créant un espace autobiographique en travaillant autour des pages de son journal intime. Les enjeux de son écriture apparaissent encore plus clairement que dans les cas de réécritures d'autres auteurs: l'éclatement du sujet et des voix, le paradoxe présence et absence ou encore l'importance de la figure de l'auteur – enjeux qui s'avèrent encore plus étroitement liés au motif du palimpseste, espace non seulement de superposition mais aussi d'effacement, de morcellement et de disparition. Ainsi, François Rancillac remarque :

[...] dans *Histoire d'amour*, qu'il réécrit en partie et met en scène dix ans plus tard avec la même distribution [...], il intègre, dans sa deuxième production, des images de la première [...]. Cela correspond bien à l'idée lagarcienne d'une temporalité non linéaire mais de strates, de couches, comme si nous étions le résultat d'expériences superposées (et parfois contradictoires).⁹¹

Par la réécriture vient l'idée de superposition et de temporalité non linéaire mais aussi, le texte, « s'il est concerté, composé » est comme un palimpseste, et par là :

se veut troué, comme déficitaire par avance des lectures qui en seront faites ; il ne vise pas à satisfaire la demande [...] mais de susciter chez le lecteur des exigences nouvelles, de l'obliger à l'activité, en mettant en jeu dans le texte, à la limite de leurs lacunes, les modélisations contemporaines.⁹²

C'est ainsi que se dégage la problématique de ce que nous appellerons une *écriture-palimpseste* que nous analyserons dans le chapitre suivant.

¹ Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette ou encore Olivier Py reprennent l'image.

² Catherine Naugrette, « Lagarce palimpseste » in *Jean-Luc Lagarce, Europe*, n. 969-970, janvier-février 2010, p. 194-195.

³ « Plan de travail de *Ma-Strar*. Le personnage s'appelle Raban, comme dans *Préparatifs d'une noce à la campagne* de Kafka. Il est partagé entre des hommes et des femmes, il a des problèmes d'argent et songe à se jeter par la fenêtre [le 7]. » II, p. 71.

⁴ *Ma-Strar* peut cependant être consulté aux archives de l'IMEC.

⁵ Il le reconnaît lui-même : « Je définis [l'intertextualité], pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre ». Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8.

⁶ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman » in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 85.

⁷ Roland Barthes, « Texte (théorie du) » in *Encyclopaedia universalis*, 1973.

⁸ « Ainsi, l'intertextualité a lieu lorsqu'un signe textuel est perçu par un lecteur qui y voit la trace d'un intertexte transformé sur le plan formel ou sémantique et qui s'engage dans une lecture paradigmatique entre le texte et son ou ses intertextes. Cette même définition peut s'appliquer à l'intratextualité, à la différence près que le ou les intertextes sont signés de la même main que le texte centreur. » Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » in *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 100.

⁹ Programme du séminaire interacadémique « Littérature comparée: Intertextualité – Transtextualité – Intermédialité » [en ligne], FUNDP, Namur, et FUSL, Bruxelles, 2009-2010.

<URL: <https://www.unamur.be/lettres/germaniques/activites/seminaire>> [consulté le 23/03/2015].

¹⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 551.

¹¹ Dictionnaire du CNRTL, Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI), [en ligne].

<URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/r%C3%A9criture>> [consulté le 23/03/2015].

¹² Bertrand Chauvet et Éric Duchâtel, « Drame bourgeois et pièce frappadingue. Entretien avec Olivier Py » in *Juste la fin du monde. Nous, les héros. Jean-Luc Lagarce*, Paris, SCEREN – CRDP, 2007, p. 51.

¹³ *Id.*

¹⁴ Deborah Walker, « La réappropriation de l'hypotexte: étude de l'adaptation théâtrale dans l'œuvre d'Alain Resnais » in *Nottingham French Studies*, Volume 46, 2007, p. 97.

¹⁵ Crébillon fils, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (Édition d'Étiemble), Paris, Gallimard, collection Folio Classique, 1977, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ François Cambours, « Des égarements à ravir » in *Les Égarements du cœur et de l'esprit (précisions)*, Crébillon fils/Jean-Luc Lagarce, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 9.

¹⁸ Voir TI, p. 36-41.

¹⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 395.

²⁰ *Ibid.*, p. 399.

²¹ *Ibid.*, p. 397.

²² *Ibid.*, p. 399.

²³ Crébillon fils/Lagarce, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁴ Nous nous pencherons plus en détail sur ces caractéristiques dans le chapitre 2.

²⁵ Marie-Aude Hemmerlé et Céline Hersant, « Crébillon/Lagarce : "précisions" (Autour des *Égarements du cœur et de l'esprit*) » in *IV – Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 181.

²⁶ Bertrand Chauvet et Éric Duchâtel/Olivier Py, *op. cit.*, p. 51.

²⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 557.

²⁸ Cette liste ne prétend pas être exhaustive, « un texte pouvant en cacher un autre ».

²⁹ La pièce reste non publiée à ce jour et n'apparaît pas dans la bibliographie officielle de Lagarce. Nous ne la trouvons dans le site Lagarce.net que dans la classification « mises en scène ».

³⁰ Extrait de l'émission *Emmenez-moi au théâtre*, [en ligne], diffusée le 22 février 1982 sur Antenne 2. <URL: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00001/creation-du-voyage-de-madame-knipper-vers-la-prusse-orientale.html>> [consulté le 23/03/2015].

³¹ Par exemple, « E. – Cela se passe au "Palais d'Hiver" ? », ThCI, p. 116.

³² C'est une annotation de Lagarce dans la présentation des personnages au début de la pièce (ThCII, p.12) qui identifie le personnage de L'Homme à l'auteur.

- ³³ « ROBINSON K. – Et puis inévitablement:/ "Kreutznaer, dit quelqu'un... je vous demande pardon mon garçon, je suis peut-être indiscret, est-ce que ce n'est pas...par hasard...un nom hollandais ?... ", ThCII, p. 27.
- ³⁴ Faute d'orthographe de Lagarce volontaire ?
- ³⁵ « Ma chère Molly, tu as connu bien des aventures pénibles, c'est le moins qu'on puisse dire... et il paraît que ce n'est pas terminé pour toi » (ThCII, p. 34) : bien qu'il n'y ait pas de références à la peste dans *Moll Flanders*, il est vrai que bien des rebondissements attendent encore l'héroïne après sa sortie de prison !
- ³⁶ ThCII, p. 56.
- ³⁷ Michel Butor, « La critique et l'invention » in *Critique*, décembre 1967, p. 983.
- ³⁸ La « pièce » n'a pas été publiée ou filmée (à ma connaissance). L'expérience que nous avons pu avoir de cette pièce est donc limitée aux archives correspondantes consultées à l'IMEC.
- ³⁹ Raphaëlle Pignon, « La fabrication d'un objet théâtral de l'intertextualité absolue : *Les Solitaires intempestifs*, collage » in *IV- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp. 191-208.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 192.
- ⁴¹ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- ⁴² Raphaëlle Pignon, *op. cit.*, p. 200. Comme Pignon, nous parlerons de « personnage palimpseste », un personnage qui se construit dans la superposition de plusieurs textes représentant plusieurs voix (chapitre II et III).
- ⁴³ Entretien pour l'émission *Le Fond et la forme* du 19 mars 1973, [en ligne].
<URL : <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>> [consulté le 27/11/2015].
- ⁴⁴ Dans son journal en 1993, il écrit : « Je n'écris plus. François [...] soutient que j'écris, « que je suis écrivain », que les petits textes que je ponds ici ou là, que la Baronne Staffe, sont de l'écriture mais je ne le crois pas ». (JII, p. 223).
- ⁴⁵ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 24.
- ⁴⁶ Le mot-valise est de Philippe Lejeune, rappelé par Genette dans *Palimpsestes* (p. 452).
- ⁴⁷ Catherine Boré et Claire Doquet-Lacoste, « La réécriture questions théoriques. Interview croisée de Jacqueline Authier-Revuz et Almuth Grésillon. », *Le Français aujourd'hui*, n.144, 2004, p. 9.
- ⁴⁸ Il faut d'ailleurs noter qu'il ne s'épanche sur son travail de création dans son journal.
- ⁴⁹ Julie Valero, *Le Théâtre au jour le jour - Journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Galiby, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyert*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.123.
- ⁵⁰ Pour une analyse plus poussée du film, cf. chapitre 2.
- ⁵¹ Jean-Pierre Thibaudat, « Parcours de Jean-Luc Lagarce », [en ligne], mis en ligne le 01/05/2007.
<URL : <http://www.lagarce.net/auteur/>> [consulté le 5/04/2015].
- ⁵² La pièce fait référence à Georges II de Saxe-Meiningen-Hildburghausen (Georges dans la pièce) qui se passionna de théâtre avec sa troisième épouse Hélène Franz (Ellen) et le producteur Ludwig Chroneck (Chonegk chez Lagarce).
- ⁵³ Synopsis identique pour les deux versions, disponible sur le site officiel, consulté le 18/11/2015.
URL : http://www.lagarce.net/oeuvre/detail_texte/idtext/402,
- ⁵⁴ Notons aussi que la distribution reste la même puisque les deux productions mettent en scène Lagarce dans le rôle du Premier Homme, François Berreur et Mireille Herbstmeyer dans ceux du Deuxième Homme et de la Femme.
- ⁵⁵ Entretien sur France Culture avec Lucien Attoun, retranscrit dans « Vivre le théâtre et sa vie, Jean-Luc Lagarce » in *Théâtre / Public*, n.129, mai-juin 1996, p.7.
- ⁵⁶ La métatextualité étant définie par Genette dans *Palimpsestes* comme « la relation [...] de 'commentaire' qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire à la limite, sans le nommer » (p. 10).
- ⁵⁷ La première version date de 1983, et la carte téléphonique ne fut inventée qu'en 1984 !
- ⁵⁸ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 237.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 237.
- ⁶⁰ Programme d'*Histoire d'amour (Derniers chapitres)* in *Traces incertaines*, p. 88.
- ⁶¹ Marianne Bouchardon, « "Sur les cimes de la grande forêt racinienne", *Histoire d'amour (repérages)* et *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* » in *IV- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 95-109.
- ⁶² Il précise : « (1986 : admettons, ce que j'ai toujours pensé, l'arrivée de la Bête dans ma petite vie – 1988, test positif. 1995 : l'année prochaine.) », JII, p. 431.
- ⁶³ Or Lagarce mentionne justement vouloir faire « "quelque chose" » qui recouperait les *Solitaires Intempestifs* » (JII, p. 430).

- ⁶⁴ La famille de Lagarce vient de Valentigney, berceau de l'entreprise Peugeot – et on notera l'importance de la voiture familiale dans le discours de la Mère (ThCIII, p.226-227).
- ⁶⁵ Julie Valero, *Le Théâtre au jour le jour. Journaux personnels et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 123.
- ⁶⁶ Dans le journal : « Bon, mais efficace. (Gratuit aussi, mais je maintiens qu'il est "gig" [...]). » (JI, p. 491).
- ⁶⁷ Cette réplique renvoie par ailleurs à l'idée de commentaires métatextuels développée à propos d'*Histoire d'amour*. En effet, *Le Pays lointain*, contrairement à *Juste la fin du monde*, n'est pas organisée en parties (il n'y a donc pas réellement de prologue, bien qu'en se reportant au texte de *Juste la fin du monde*, nous constatons que l'Amant, mort déjà a effectivement raison).
- ⁶⁸ Entretien avec Denis Guénoun, « Lagarce, le solitaire intempestif », [en ligne], propos recueillis par Hugues Le Tanneur, extrait des *Inrockuptibles*, supplément au numéro 580 daté du 7 janvier 2007.
<URL : http://www.lagarce.net/oeuvre/info_texte/idtext/86/type/entretiens> [consulté le 21/12/2015].
- ⁶⁹ Attoun/Lagarce », *op. cit.*, p. 7.
- ⁷⁰ Fabrice Nicot, « Un Infini Pays lointain : entretien avec François Rancillac » in Jean-Luc Lagarce, *Europe*, 969-970, Paris, Janvier-Février 2010, p. 88.
- ⁷¹ « Et je pense que nous ne sommes pas si loin l'un de l'autre, de cette folie des familles, dans ce trou à rats. » (JII, p.73)
- ⁷² Est-ce là une référence au fameux texte de George Perec dont le travail influence par ailleurs la démarche lagarcienne comme nous le verrons dans le chapitre suivant ?
- ⁷³ Bertrand Chauvet et Éric Duchâtel/Olivier Py, *op. cit.*, p.51.
- ⁷⁴ Philippe Lejeune, « Le journal : genèse d'une pratique » in *Genesis*, n. 32, 2011, p. 30.
- ⁷⁵ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Éditions du Seuil, 2001, p.12.
- ⁷⁶ Michel Foucault, « L'écriture de soi » in *Philosophie. Anthologie*, Éditions Gallimard, 2004, p. 826.
- ⁷⁷ *Ibid.*, p. 828.
- ⁷⁸ *Ibid.*, p. 830.
- ⁷⁹ Attoun/Lagarce, *op. cit.*, p. 7.
- ⁸⁰ Remarquons en passant que Lagarce transfère le titre de la pièce vers le roman, puisque selon lui les deux « portent sur le même sujet » (JI, p. 326), ce qui vient encore corroborer la théorie de la part autobiographique présente dans la pièce.
- ⁸¹ Marie-Hélène Boblet, « Écriture et souci de soi » in Jean-Luc Lagarce, *Europe*, n. 969-970, janvier-février 2010, p. 45.
- ⁸² Hervé Guibert, *Cytomégalo virus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- ⁸³ Lagarce note d'ailleurs p. 74 du manuscrit « J'écris presque tous les jours, dans les cahiers qui servir à ceci [...] ».
- ⁸⁴ Marie-Hélène Boblet *op. cit.*, p. 45.
- ⁸⁵ Michel Fournier, « Fonction rhétorique de la référence intermédiatique : sida, témoignage et intermédiarité » in *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 75.
- ⁸⁶ Il mentionne le 19 avril 1995 le projet de réécrire *Vagues souvenirs de l'année de la peste* (JII, p. 512).
- ⁸⁷ Monica B. Pearl, *AIDS Literature and Gay Identity: The Literature of Loss*, Oxon, Routledge, 2013, p. 103.
- ⁸⁸ Alexandra Balcerek, *L'Existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre*, Thèse de doctorat, Université Charles de Gaulle - Lille III, 2013, p. 243.
- ⁸⁹ « Et moi, au bord des larmes, comme dirait Camus. » (JII, p. 50) « [...] on a lu l'après-midi *Le Bord des larmes* de Renaud Camus et au bord des larmes nous y sommes perdus [...] » (JII, p. 53).
- ⁹⁰ Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture » in *Semen*, 3, 1987, p. 17.
- ⁹¹ Nicot/Rancillac, *op. cit.*, p. 85.
- ⁹² *Id.*

Chapitre II : L'écriture du palimpseste

À travers le thème de la réécriture, intertextuelle ou intratextuelle, nous avons convoqué, dans la lignée des travaux de Gérard Genette, l'image du palimpseste. Cependant, en portant notre analyse au plus près des textes, il nous est apparu que le palimpseste lagarcien ne portait pas seulement sur la réécriture mais que son motif apparaissait dans l'écriture elle-même ; nous nous sommes donc posé la question de la place du palimpseste à l'échelle du texte. Dans ce chapitre, nous parlerons du texte comme palimpsestique, en partant du principe qu'il existe, au-delà de l'exercice particulier de la réécriture, une écriture qui serait définie par le motif du palimpseste, l'« écriture du palimpseste ». Nous chercherons alors à définir cette notion d'« écriture du palimpseste » en analysant les enjeux chez Lagarce.

Pour définir au mieux l'écriture du palimpseste, nous devons comprendre les particularités du palimpseste. En l'utilisant dans le sens mis en avant par Genette, nous avons limité le palimpseste à sa capacité d'évoquer le binôme écriture/réécriture et avons de ce fait réduit sa portée et négligé certains aspects. Tout d'abord, l'idée de réécriture sous-tend l'existence de différents moments d'écriture, appelant ainsi à prendre en compte la dimension temporelle du palimpseste, dont les diverses strates renvoient nécessairement à différents instants. Dans son essai *Palimpsestic Memory : The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, Max Silverman entreprend une approche similaire pour définir ce qu'il nomme « mémoire palimpsestique » et qu'il observe dans différents films et livres. Il remarque dans ces œuvres que :

the present is shown to be shadowed or haunted by a past which is not immediately visible but is progressively brought into view. The relationship between present and past therefore takes the form of a superimposition and interaction of different temporal traces to constitute a sort of composite structure, like a palimpsest, so that one layer of traces can be seen through, and is transformed by, another.¹

Ainsi, le premier élément qu'il dégage du palimpseste est structurel et se traduit par la superposition de différents espaces temporels. Cependant, comme il le souligne, cette superposition entraîne aussi une interaction :

a combination of not simply two moments in time (past and present) but a number of different moments, hence producing a chain of signification which draws together disparate spaces and times.²

La structure du palimpseste est plus complexe que la simple combinaison de deux moments, mais fait intervenir un nombre indéfini de moments et d'espaces qui

produisent une nouvelle chaîne de sens. C'est en ayant cette idée à l'esprit que nous nous attacherons dans un premier temps à explorer la dimension temporelle chez Lagarce. Comment remet-il en cause la temporalité linéaire dans ses œuvres pour constituer le palimpseste ?

Le palimpseste se constitue non seulement dans la superposition de plusieurs couches, mais aussi dans le chevauchement de ces dernières, impliquant à la fois présence et absence du texte. Karine Chevalier remarque :

à la différence de la mémoire proustienne, la mémoire du palimpseste ne pourra jamais s'offrir car ce qui constitue la source de l'écriture du palimpseste, c'est le processus de l'effacement, du détournement, de l'impossible retour du souvenir à la conscience.³

Ainsi, pour Karine Chevalier, les paradigmes de la trace et du palimpseste caractérisent une écriture du passé, problématique dans son essence car postcoloniale (en relation avec un passé et un héritage coloniaux)⁴. Pour Chevalier comme pour Silverman, c'est ce passé traumatisant qui donne naissance à une écriture mémorielle spécifique, caractérisée par les paradigmes de la trace et du palimpseste.

[...] les paradigmes sont symboliques d'une relation problématique entre le présent et le passé. [...] La trace entraîne une quête : la lecture et l'écriture du passé s'effectuent à partir d'espaces témoignant à la fois d'une absence et d'une présence. Avec le palimpseste, les traces se superposent à d'autres traces, brouillant la lecture et offrant un sens éloigné de celui de l'écriture originale. La trace et le palimpseste sont tournés vers le passé comme lieu de l'absence, de l'effacement, du brouillage [...].⁵

L'écriture est donc non seulement hantée par le passé, mais qui plus est par un passé qui ne s'offre pas dans son intégralité, partiellement *effacé*. Elle « repose sur un double mouvement » que Chevalier appelle « effacement-réécriture » qui consiste en « un grattage, un morcellement, puis une réécriture »⁶. L'écriture du palimpseste est alors, dans son essence même, réécriture : réécriture au sens littéral (l'écriture palimpsestique, deuxième écriture qui se superpose à la première) et réécriture-transformation. Si nous nous inspirons de la vision de Chevalier et Silverman, notre angle d'approche se veut légèrement différent, car nous nous intéressons à l'écriture elle-même et moins à la notion de mémoire. Ainsi, ce qui nous semble problématique dans l'écriture du palimpseste n'est pas tant le rapport au passé que celui au présent – présent certes toujours déjà contaminé par le passé, mais aussi par le futur. Nous nous intéresserons donc aux tensions entre passé, présent et futur dans l'écriture lagarcienne sans pour autant négliger les thèmes de l'absence, de l'effacement et du brouillage, mentionnés par Chevalier. En effet, si le palimpseste existe dans la coprésence, il

implique aussi la perte de certains éléments, recouverts ou effacés. Il est alors figure de l'éclatement et du fragmentaire.

Dans ce chapitre, comme nous l'avons annoncé, nous chercherons tout d'abord à montrer comment se manifeste cette écriture du palimpseste dans les œuvres de Lagarce. Nous explorerons donc les aspects clés qui contribuent au motif du palimpseste. Nous nous intéresserons en premier lieu à la question de la temporalité dans l'œuvre lagarcienne. Nous verrons comment celle-ci est contrariée par le refus du présent, et comment ce refus s'inscrit dans l'évolution artistique (littéraire, dramatique mais aussi cinématographique) du début du XX^{ème} siècle avant de nous intéresser au cas particulier du film réalisé par Lagarce, *Journal 1*, pour illustrer comment cette négation du présent participe de et révèle le palimpseste – en nous inspirant de certaines théories deleuziennes sur la temporalité au cinéma. Nous examinerons ensuite l'éclatement du texte lagarcien. À la lumière des concepts bakhtiniens de polyphonie et dialogisme, nous observerons tout d'abord la pluralité des voix dans les textes lagarciens : le texte se construit entre choralité et discordance, créant un réel mouvement d'« effacement-réécriture » dans la construction même du texte. Puis nous verrons comment la parole individuelle est elle aussi polyphonique (ou plutôt dialogique), contaminée par la parole autre mais aussi par le déplacement du discours vers le métadiscours. Toujours dans cette logique, nous irons ensuite au plus près du texte pour étudier l'utilisation récurrente de la figure de style appelée épanorthose. L'épanorthose, véritable retour de la parole sur elle-même, crée une tension entre passé, présent et futur et donne naissance à un palimpseste interne : le discours des personnages n'est pas linéaire mais plein de circonvolutions, vertical plutôt qu'horizontal.

Partie I. La temporalité contrariée : la négation du présent

Dans cette partie, nous analyserons comment l'écriture du palimpseste se dessine dans la superposition de diverses couches temporelles et en particulier comment elle provoque et s'inscrit dans une négation du présent. Selon Paul Ricœur :

Le monde déployé par toute œuvre narrative est toujours un monde temporel. Ou [...] : le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle.⁷

Poser la question de l'écriture du palimpseste chez Lagarce, c'est ainsi poser la question de la temporalité dans l'écriture lagarcienne. Nous étudierons cet aspect de l'œuvre en nous concentrant sur le traitement du temps présent. L'attention particulière que nous accordons au temps présent se justifie de plusieurs manières. L'œuvre de Lagarce est principalement composée de pièces de théâtre, du journal et d'un film. Le théâtre et le cinéma impliquent une mise en scène qui suppose une temporalité au présent puisque, l'action – mimétique dans sa nature-même – se déroule sous nos yeux, dans une (apparente) parfaite concordance entre narration et événement et rend l'usage du présent logique et nécessaire. C'est ce qui fait dire à André Petitjean que :

Dans la majorité des textes, la scène mimétique occupe l'espace essentiel de la pièce. Le théâtre est, comme la conversation ordinaire, fondamentalement un art du présent.

La temporalité mimétique réfère au site immédiat du moment où se produit l'énonciation des dialogues. Elle est donc le plus souvent implicite et marquée uniquement par l'utilisation du présent linguistique.⁸

Même s'il ajoute :

Centrée sur le présent, [...] la temporalité mimétique ne cesse cependant de s'élargir au passé immédiat et au futur proche.⁹

Le passé et le futur interviennent mais ils apparaissent comme subordonnés au présent de la pièce (il s'agit d'une extension limitée de ce présent, d'où les termes de « passé immédiat » et « futur proche »). Pour créer la fiction, à cette temporalité mimétique (ce qu'il se passe sur scène) vient s'ajouter une temporalité diégétique, quand les personnages font allusion à l'univers que la pièce invoque et dont elle fait partie : allusions à des événements passés ou simultanés par rapport à l'action. Une fois de plus, le passé et le futur ainsi évoqués ne le sont qu'en rapport avec le présent de la pièce. Tout s'enchaîne et s'enchâsse de façon intelligible : les propos diégétiques viennent compléter les éléments mimétiques en tant qu'« explication du présent » ou « contraste avec le présent »¹⁰.

Quant au journal intime ou personnel, il serait, lui-aussi, caractérisé par une écriture au présent, puisque « le diariste écrit son journal au présent, au fil des jours, dans une quasi-simultanéité avec la vie »¹¹.

Nous pourrions alors présupposer une temporalité au présent chez Lagarce. Cependant, en ce qui concerne le théâtre, Jean-Pierre Sarrazac nous rappelle que :

[...] l'une des principales caractéristiques du drame moderne et contemporain, [...] c'est le glissement progressif de la forme dramatique de ce statut primaire [celui d'une action complète se déroulant au présent] vers un statut *secondaire*. L'action ne se déroule plus dans un présent absolu, comme une course vers le dénouement (la catastrophe), mais consiste de plus en plus en un *retour* – réflexif, interrogatif – sur un drame passé et une catastrophe toujours déjà advenue.¹²

Même au théâtre, le présent « absolu », censé caractériser la scène, est ainsi remis en cause et relégué au second plan. L'aspect mimétique de la pièce paraît s'effacer devant son aspect diégétique¹³ : rien ne se passe sur scène, la parole l'emporte sur l'action. Le temps et l'espace de la scène apparaissent comme dépassés par le hors-scène. Rappelons aussi que chez Lagarce, ce refus de s'inscrire dans un présent absolu est conscient et revendiqué, quand il déclare :

[...] en tant que spectateur, je n'arrive pas à croire au présent du théâtre : non, ça ne se passe pas là, devant moi, en ce moment ! Je ne peux pas m'empêcher de considérer ce qui a lieu sur la scène comme ayant déjà eu lieu, comme étant répété, comme ayant déjà été entendu...¹⁴

Ainsi, comme nous le mettrons en avant dans notre analyse, les pièces de Lagarce illustrent bien la remarque de Sarrazac sur le drame contemporain en ce qu'elles ne mettent jamais en scène d'événements marquants ou de catastrophe et que le présent de la pièce est toujours contrarié par l'intrusion de diverses couches temporelles qui viennent bouleverser et empêcher un présent « absolu ». Au-delà du monde théâtral, l'écriture de Lagarce, qui débute sa carrière en 1977, est profondément marquée par la rupture avec la tradition, portée en grande partie par le Nouveau Roman, le Nouveau Théâtre et le cinéma – et se situe dans cette triple influence.

Nous nous attacherons tout d'abord à mettre en avant la rupture de Lagarce avec les modèles traditionnels en termes de temporalité, en mettant son travail en parallèle avec celui de différents dramaturges et romanciers dont l'influence se retrouve dans son œuvre. Mais au-delà de ces influences, c'est une temporalité bien particulière qui se dégage des œuvres lagarciennes, directement liée – comme nous le verrons – au motif du palimpseste. Afin de mieux cerner ce phénomène, nous nous intéresserons tout particulièrement au film de Lagarce, *Journal I*, tourné en 1989 et monté en 1991. En effet, chez Lagarce, la notion d'« écriture » est à prendre en son sens le plus large – à savoir « l'action de signifier une réalité matérielle ou spirituelle au moyen de structures artistiques »¹⁵ et l'étude de ce film, expérience singulière¹⁶ dans son œuvre, nous permettra de faire le lien entre deux facettes très importantes du travail de Lagarce : l'écrit et le visuel. S'il ne nous est pas toujours facile de traiter la dimension visuelle pourtant partie intégrante de l'écriture théâtrale – et qui plus est chez un auteur qui endosse également le rôle de metteur en scène –, une analyse approfondie de l'écriture du palimpseste ne peut l'ignorer.

Critique de la linéarité et de la temporalité : influences et héritages

Lagarce, comme nous l'avons déjà évoqué, n'est pas le premier à remettre en cause les grands principes de temporalité et de linéarité qui encadrent la littérature et le théâtre. Dans les périodes d'après-guerre notamment, nombreux sont les artistes qui veulent bouleverser les traditions. Le plus grand exemple de cette rupture est pour nous celui du Nouveau Roman (et de ses émules, le Nouveau Théâtre, lui-même lié au théâtre de l'absurde et au nouveau cinéma). Il ne s'agit pas ici de définir ces mouvements littéraires, ni de s'interroger sur leur existence ou leurs limites, mais de voir en quoi les auteurs qui y ont été affiliés ont pu influencer l'écriture de Lagarce (et donc l'écriture du palimpseste) dans leur remise en cause de la temporalité.

Les écrivains regroupés sous la bannière du Nouveau Roman (parfois malgré eux) ont tous en commun de vouloir remettre en cause le roman traditionnel de type balzacien, en particulier en rejetant l'idée du personnage/héros et celle de l'intrigue. Tout élément traditionnel devient suspect, comme l'indique le titre choisi par Sarraute dans *L'Ère du soupçon*¹⁷, essai souvent considéré comme le premier 'manifeste' du Nouveau Roman. Lagarce, qui pourtant commence à écrire bien après l'âge d'or des Nouveaux Romanciers, semble néanmoins profondément marqué par cet héritage. Souvent qualifié de « sous-Duras »¹⁸, ou encore comparé à Sarraute, c'est cependant un autre nom du Nouveau Roman qui revient fréquemment dans le journal à savoir celui de Michel Butor, associé à son roman *Degrés*¹⁹.

À sa première lecture en 1978, le jeune Lagarce note dans son journal : « *Degrés* de Butor. (Et ce fut très important...) » (JI, p. 31) ; puis, plus d'un an après : « Écrire un livre d'après *Degrés* de Butor » (JI, p. 41). En 1989, le titre apparaît dans les notes de son projet du roman *Les Adieux* (alors intitulé *Mes deux dernières années*) où il écrit : « chercher les parallèles à l'infini, en devenir fou, et relire "Degrés"... »²⁰. Si le projet de roman n'aboutira pas, l'influence du roman se fait toutefois ressentir dans certaines pièces, et en particulier les différentes versions d'*Histoire d'amour*. Remarquons tout d'abord que la temporalité de *Degrés* est tout à fait bouleversée, puisque le livre de presque quatre cents pages s'attache à retracer le plus précisément possible la même heure de cours sur la découverte et conquête de l'Amérique. Le présent du récit, étalé sur une durée trop longue, et chaque fois repris dans une version différente²¹, perd ainsi sa valeur mimétique : à trop vouloir reproduire la réalité

fidèlement et dans toute son épaisseur, Pierre Vernier échoue. Nous avons affaire à ce «présent démesurément agrandi »²², évoqué par Sarraute. Le livre ne présente ainsi pas réellement d'histoire, d'évènements mais se concentre sur l'écriture d'un roman et son échec. Nous retrouvons le même thème dans les deux versions *Histoire d'amour*²³ dans laquelle deux hommes et une femme ayant vécu une histoire d'amour se retrouvent pour lire la version écrite par le Premier Homme de cette histoire. Dans cette pièce, les personnages lisent leur histoire écrite par le Premier Homme mais sans pouvoir s'empêcher de la commenter, de la modifier. Le présent (qui est le temps choisi de la narration) est sans cesse remis en cause par les personnages, qui semblent incapables de se plier à cet artifice :

LA FEMME. – [...] Ce qu'il veut faire
(reprenant),

Ce qu'il veut raconter, c'est son métier – tu l'as dit – c'est simplement une histoire naïve, l'histoire naïve de ces deux hommes et de cette femme, l'histoire des dix années qui viennent de s'écouler ou des dix années qui sont là, en train de s'écouler. (ThCIII, p. 296)

Comme on le voit dans cet exemple, les personnages, censés jouer la pièce, reviennent sans cesse sur l'écriture de celle-ci, et ne semblent plus savoir s'ils en font partie. La temporalité devient ambiguë, la Femme ne sachant plus si elle doit se rattacher au temps du récit ou au temps de sa vie. La pièce se conclut elle aussi par l'échec final de l'écrivain, la Femme remarquant : « "Histoire d'amour", c'est une autre histoire à l'origine » (ThCII, p. 150 ; ThCIII, p. 319). Dans le programme de la seconde pièce, Lagarce lui-même termine le synopsis par ces mots : « "Histoire d'amour", c'est la répétition et la construction d'une histoire » (TI, p. 88). Ainsi, pour *Histoire d'amour* comme pour *Degrés*, « le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture », pour reprendre la formule attribuée à Jean Ricardou (autre écrivain et théoricien du Nouveau Roman).

C'est aussi dans le mélange et la porosité des genres que nous voyons une filiation entre Lagarce et les représentants du Nouveau Roman. À propos de ces derniers, Claude Murcia rappelle en effet qu' :

Une des caractéristiques des Nouveaux Romanciers est d'avoir brouillé ou assoupli les frontières génériques, tant par une pratique d'écriture, que le concept de roman ne suffit pas toujours à cerner précisément, que par un intérêt souvent productif pour d'autres modes d'expression.²⁴

Or, chez Lagarce aussi, «l'œuvre s'élabore et s'aiguise de franchir les limites génériques non seulement d'un texte à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'un même texte »²⁵. Boblet donne les exemples de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la*

pluie vienne et du *Pays lointain*, mais nombre de pièces empruntent à plusieurs genres voire même différents médias. *Music-Hall* par exemple mélange théâtre et cabaret ; *Hollywood*, théâtre et cinéma. De nombreux Nouveaux Romanciers se sont, eux, tournés vers le théâtre, si bien qu'on peut parler de « Théâtres du Nouveau Roman » mais aussi de « Nouveau Théâtre », et c'est l'influence de ce dernier que l'on peut observer dans le corpus de Lagarce. Non seulement ses premières pièces (*Erreur de construction* (1977), *Carthage, encore* (1978)) sont fortement influencées par le Nouveau Théâtre, et en particulier par le courant du Théâtre de l'Absurde et ses écrivains majeurs Ionesco et Beckett ; mais toute son œuvre restera marquée par cette influence. Il mettra d'ailleurs en scène *La Cantatrice Chauve* en novembre 1991, pièce qui lui fera connaître le plus grand succès (national) de sa carrière de metteur en scène. Dans ce Nouveau Théâtre, la temporalité traditionnelle se retrouve une fois de plus bouleversée : tout comme dans l'exemple donné par *Degrés* pour le Nouveau Roman, le temps présent se retrouve distendu, allongé tant et si bien qu'il perd son authenticité et détruit toute possibilité d'effet de réel. Au théâtre, pourtant lieu de présence (on parle de « présence scénique »), l'affaiblissement du présent de la scène passe par l'absence de personnage et de péripéties : il ne se passe rien. Comme le résume si bien Estragon dans *En attendant Godot* : « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible »²⁶. Cette réplique fait étrangement écho à cette critique faite à Lagarce dans *Le Monde* à la suite de la représentation du spectacle *Instructions aux domestiques* (d'après Jonathan Swift) en 1986 : « Les monologues se cognent dans le vide, l'absence d'histoire, de personnages »²⁷. Lagarce lui-même écrira en 1994 : « ce qui me passionne dans *La Cantatrice chauve*, c'est que cette pièce raconte qu'elle ne raconte rien »²⁸. Chez Lagarce, cet héritage « absurde » s'associe à une certaine forme de « distanciation » brechtienne, bien que dépourvue de son idéologie (obliger le public à se faire critique). Rappelons que Brecht s'oppose à la conception d'un théâtre mimétique : la distanciation doit permettre de révéler l'écart entre réel et représentation. Cette 'distanciation' passe notamment par le refus de l'identification personnage/acteur : l'acteur ne prétend pas croire au « quatrième mur » de la scène et a conscience de la présence d'un public, comme l'exprime Brecht en prenant l'exemple du théâtre chinois :

L'artiste chinois ne joue pas comme si, outre les trois murs qui l'entourent, il en existait encore un quatrième. Il exprime qu'il sait les regards dirigés sur lui. Ainsi disparaît une illusion qu'entretient la scène européenne. Le spectateur ne peut plus avoir l'illusion d'un événement qui se déroulerait dans la réalité.²⁹

Ainsi, le présent de la scène n'a pas d'existence réelle puisqu'il se trouve doublé du présent de la salle. La rencontre entre ces deux temps rend bien sur impossible un mimétisme parfait.

Ce refus de l'identification personnage/acteur s'exprime chez Lagarce de différentes manières. Comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre, on peut observer une constante hésitation entre les différents pronoms sujets, comme ici la Femme d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)* :

Elle, la Femme (moi), elle, elle rit doucement. Peut-être – on ne la distingue pas vraiment – peut-être qu'elle pleure aussi, à peine, c'est possible (ThCIII, p. 289)

Lui, le Deuxième Homme, toi, celui qui, aujourd'hui, est architecte, lui, toi, tu souris. (ThCIII, p. 317)

Les personnages semblent aussi parfois hésiter à prendre la parole (ici dans *Le Pays Lointain*) :

CATHERINE. – C'est à moi ?

Je suis là. Excusez-moi, je n'avais pas entendu. Je pensais à autre chose. (ThCIII, p. 344)

Ou se permettent des commentaires 'scéniques' :

LA MERE. – Je suis sa mère. (On se met comment ?) (ThCIII, p. 306)

Ce mode de 'distanciation' permet à Lagarce d'exprimer son refus du présent théâtral. Le présent, utilisé pour commenter la pièce en train de se dérouler *en tant que pièce*, perd sa valeur mimétique. En niant le caractère mimétique de la pièce, Lagarce empêche le spectateur de « croire au présent du théâtre » : « ça ne se passe pas là, devant [lui], en ce moment ! ». Ainsi débarrassé de l'illusion théâtrale par la distanciation, et du souci de l'intrigue par son absence (héritée du Nouveau Roman et du théâtre), le public peut se concentrer sur ce, qui pour Lagarce, est « le sujet le plus important », à savoir « la langue »³⁰. Lagarce ouvre la possibilité d'une écriture du palimpseste – verticale et non horizontale. Le mode de distanciation du personnage, que nous pouvons associer au « soupçon » préconisé par les Nouveaux Romanciers envers le personnage, crée une figure ambiguë, une figure du dédoublement par laquelle le diptyque présence/absence au cœur du palimpseste devient tangible. Cette ambiguïté présence/absence, nous la retrouvons dans le nouveau cinéma, et dans l'exploration cinématographique de Lagarce, comme nous le verrons plus tard.

En effet, avec *Journal 1* puis *Portrait*, c'est à un autre genre que s'essaie Lagarce, à savoir le cinéma – montrant une fois de plus sa recherche intermédiaire et

intergénérique. Si nous analyserons le premier film en détail dans la prochaine partie, nous voudrions souligner ici l'importance du cinéma pour le Nouveau Roman et en tirer quelques conclusions pour l'écriture du palimpseste. Ayant toujours à cœur de « brouiller les frontières génériques », certains auteurs du Nouveau Roman se tournent en effet vers le cinéma – c'est le cas de Robbe-Grillet et Duras, ayant tous deux collaboré avec Alain Resnais. Dans leurs romans, ils s'inspirent du « nouveau modèle de mise en récit » proposé par le cinéma :

À l'image du septième art, le roman filmique s'écrit généralement au présent, confondant dans un même flux des événements passés et futurs. Il multiplie les discontinuités et les ellipses, omettant les liaisons temporelles entre les événements.³¹

Et en retour, au cinéma :

[...] les nouveaux cinéastes utilisent l'indétermination temporelle inhérente à l'image filmique comme facteur de confusion entre les différentes catégories temporelles [...]. Mais ils mettent également à profit une autre dimension de l'image filmique qui la distingue du langage verbal. Son caractère analogique la place en effet d'emblée du côté de l'inconscient, là où résident les représentations de mots, régis non pas par une logique causale mais par des relations d'ordre irrationnel et associatif, les mêmes qui organisent les rêves.³²

Nous pouvons rapprocher ces deux commentaires de notre propre vision de l'écriture du palimpseste : en « omettant les liaisons temporelles entre les événements » pour les « confondre dans un même flux », nous assistons au déplacement du texte de l'horizontalité vers la verticalité que présuppose la superposition de diverses couches dans le palimpseste. Le principe de linéarité est bousculé de la même manière et ouvre le champ à une certaine circularité. Avec le cinéma, c'est encore un autre champ qui s'ouvre et permet cette fois non seulement le mélange des couches temporelles mais également leur distorsion et la représentation de l'irreprésentable, à savoir l'inconscient. Le principe de « brouillage » est à l'œuvre : les traces se superposent et s'enchevêtrent, permettant la création d'un nouveau mode de création de sens. Deleuze, citant l'exemple d'Alain Resnais, parle d'image-temps et explique :

L'écran même est la membrane où s'affrontent immédiatement, directement, le passé et le futur, l'intérieur et l'extérieur, sans distance assignable, indépendamment de tout point fixe [...]. L'image n'a plus pour caractères premiers l'espace et le mouvement, mais la topologie et le temps.³³

Silverman lui aussi prend l'exemple d'Alain Resnais qu'il associe directement au motif du palimpseste :

[...] the concentrationary art of Resnais's *Nuit et brouillard* and *Muriel* and Chris Marker's *La Jetée*, which transforms 'the image of man' into the living corpse, institutes a notion of memory as the haunting (and hence disturbance) of the present, a site of the in-between, of doublings and overlappings, of the uncanny superimposition of the visible and invisible.³⁴

Selon nous, cette remarque de Silverman sur « l'art concentrationnaire de Resnais » s'applique aussi à d'autres de ses œuvres. Dans *L'Année dernière à Marienbad*³⁵, réalisé par Alain Resnais sur des dialogues et un scénario d'Alain Robbe-Grillet, nous retrouvons les « dédoublements et chevauchements » évoqués par Silverman, l'intrication du passé et du présent tout comme du réel et de l'imaginaire. Cette technique de 'brouillage' atteint un niveau encore plus fort que dans les autres films, puisqu'il est quasiment impossible au spectateur de démêler le vrai du faux et le film reste ouvert à toute interprétation. Si ce film n'a rien de « concentrationnaire » ou si le drame n'a rien de politique, l'esthétique choisie mérite tout de même d'être qualifiée de 'palimpsestique' - le récit restant dans un entre-deux, dans un présent qui ne l'est pas vraiment car hanté du passé et où conscient et inconscient sont inextricables. Silverman souligne le caractère spectral, lazaréen, des personnages de Resnais, tout comme Martine Bubb pour qui :

L'atmosphère close et étouffante de *Je t'aime je t'aime*, comme celle de *L'Année dernière à Marienbad*, peut être mise en parallèle avec celle des camps de concentration, *Nuit et brouillard* (1955). [...] Ce nouveau régime de l'art [...] révèle ce qu'il y a de plus irréductible : des spectres qui, comme Catrine [protagoniste de *Je t'aime je t'aime*] n'en finissent pas de hanter l'histoire³⁶.

Cette idée du spectre, nous l'observons de manière assez évidente chez Lagarce dans *Pays Lointain* (1995) dans laquelle les spectres des morts (Le Père, mort déjà ; L'Amant, mort déjà ; Un Guerrier, tous les guerriers ; Un Garçon, tous les garçons) interviennent. Nous la retrouvons aussi à un certain degré dans *De Saxe, roman*, où le jeune prince de Saxe revoit Ellen et Chonegk avec qui il s'était évadé des années plus tôt : cependant, cette rencontre a tout du rêve, et Ellen et Chonegk pourraient tout aussi bien être des êtres fantasmés que des spectres revenus de son passé. Chonegk commente d'ailleurs ainsi la vie du prince à la fin de la pièce :

CHONEGK. – [...] Le jeune duc, duc ou prince, [...] s'en retourna vivre chez lui, « à la maison naturellement », s'endormant dans sa petite chambre... ils ne lui demandèrent rien de son escapade sur les planches, ils ne lui demandèrent rien mais lui laissèrent peu de choses... Il vivait là, éternellement endormi, se souvenant de cette histoire-là... (ThCII, p.239)

Le rêve et la réalité se mélangent, ainsi que le présent et le passé. Nous ne savons plus si le prince est endormi ou non, s'il est en train de converser avec ses anciens amis, s'il les voit en rêve ou s'il tente simplement de revivre ses souvenirs. Nous retrouvons donc dans cette pièce le brouillage entre passé et présent et entre réel et imaginaire évoqué par Silverman.

De la notion de spectre, nous voudrions passer à celle de personnage lazaréen, évoquée plus tôt à travers Silverman, qui apporte un angle intéressant sur l'écriture du palimpseste et Lagarce. Le personnage lazaréen peut être interprété de différentes façons, mais il met toujours en avant la contamination du présent. Si pour Cayrol, qui invente la notion en 1950, le personnage de Lazare est, selon René Prédal :

[...] un ressuscité, un homme qui a connu la mort et ne peut plus se retrouver tel qu'il était avant cette expérience. De même l'homme moderne connaît la mort horrible des camps. [...] Il n'a pas besoin, pour être concerné, d'avoir effectivement été interné. Il suffit que cet emprisonnement et cette mort aient existé pour modifier totalement l'humanité. Le héros lazaréen est donc le héros typique de notre époque, solitaire, anonyme, figé dans un équilibre instable, traumatisé et usé par toute la misère du monde.³⁷

Roland Barthes déplace cette notion, qui s'inscrit très nettement du côté de la mémoire et du traumatisme, pour la mettre du côté du Nouveau Roman. Selon Marie-Laure Basuyaux, Barthes opère une « déshistorisation » et une « textualisation » de la littérature lazaréenne qui devient pour lui une sorte d'écriture blanche :

L'homme lazaréen, parce qu'il a été coupé du monde, a perdu tout sentiment d'évidence face au monde, aux autres ou à lui-même. [...] Barthes explique ainsi que « tous les objets (...) sont minutieusement parcourus, mais [que] cette minutie est captive. (...) Le monde (...) reste frappé d'une sorte de sous-familiarité ; l'homme n'entre pas bien dans l'usage des choses qu'il croise dans sa vie (...) parce qu'il ne parvient pas à s'élever à cet usage ».³⁸

Comme de nombreux modèles issus du Nouveau Roman, nous retrouvons cette figure du personnage lazaréen chez Lagarce. Si elle nous apparaît de manière assez évidente dans *Pays Lointain* (1995) à travers les spectres des morts qui viennent commenter la pièce, il nous faut noter aussi le statut plus ambigu de Louis, qui se révèle précisément comme personnage lazaréen. Venu annoncer, comme dans *Juste la fin du monde* (1990), sa mort prochaine à sa famille, il dialogue ici à la fois avec les membres de sa famille et « ses spectres ». Il se désigne lui-même comme personnage lazaréen, soulignant dès la première scène : « plus tard, l'année d'après, / - j'allais mourir à mon tour - / (j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai) » (ThCIV, p. 277). En soulignant cette mort prochaine et l'âge de sa mort, la présence de Louis se retrouve mise en question : est-il vivant, mort ? Lydie Parisse note (à propos de *Juste la fin du monde*, dont *Pays Lointain* est une réécriture) : « la notation temporelle 'l'année d'après' ainsi que l'usage des temps créent un trouble herméneutique chez le lecteur-spectateur, invité à lire la pièce comme le récit d'un fantôme »³⁹. Bien qu'interagissant avec les membres de sa famille (qui apparaissent, eux, ancrés dans le réel), il apparaît comme hantant la pièce de sa présence solitaire, et anonyme (il ne parle finalement que très peu de lui-même, laissant les autres le définir, et n'annoncera pas sa mort prochaine). La pièce finit d'ailleurs sur une

anecdote de Louis, un cri qu'il ne poussa pas un soir où il marchait le long d'une voie ferrée :

LOUIS – Après, ce que je fais, je pars. Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus.

Une chose dont je me souviens et que je raconte encore (après j'en aurai fini) :

c'est l'été, pendant ces années où je suis absent, c'est dans le Sud de la France. Parce que je me suis perdu, la nuit, dans la montagne, je décide de marcher le long de la voie ferrée. Elle m'évitera les méandres de la route, le chemin sera plus court et je sais qu'elle passe près de la maison où je vis.

La nuit, aucun train n'y circule, je ne risque rien et c'est ainsi que je me retrouverai. À un moment, je suis à l'entrée d'un viaduc immense, il domine la vallée que je devine sous la lune, et je marche seul dans la nuit, à égale distance du ciel et de la terre. Ce que je pense, et c'est cela que je voulais dire, c'est que je devrais pousser un grand et beau cri, un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée, et que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir, hurler une bonne fois, mais je ne le fais pas, je ne l'ai pas fait.

Je me remets en route avec le seul bruit de mes pas sur le gravier.

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai. (ThCVI, p. 419)

Tel un spectre, Louis marche seul, avec pour seule compagnie « le bruit de ses pas sur le gravier ». Louis cherche à retranscrire le plus fidèlement la scène dans ses plus petits détails (la lune, le viaduc, l'absence de train) avec la minutie, évoquée plus haut à travers Barthes, de ceux pour qui le monde ne va pas de soi. L'incapacité de crier de Louis fait écho à une impossibilité de s'inscrire dans le présent, de s'affirmer en tant que présence solide dans le monde, ainsi que sur scène. En finissant sur une anecdote d'un évènement qui n'advint pas plutôt que de profiter du public pour peut-être pousser ce cri, Louis s'efface une fois de plus et conclut la pièce par ces mots « Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai », reprenant sa place de « fantôme ». À travers le personnage lazarien ou le spectre, c'est une fois de plus sur l'ambiguïté présence/absence que joue Lagarce.

En explorant les liens existant entre le Nouveau Roman et l'écriture de Lagarce, nous espérons avoir mis en avant l'importance de ce mouvement littéraire pour comprendre l'écriture lagarcienne. Souvent qualifié de « pur formalisme », critiqué pour son imperméabilité et son illisibilité, le Nouveau Roman, en voulant détruire les traditions, est souvent resté incompris. En se réclamant de cet héritage, Lagarce prétend remettre au centre le travail de l'écrivain, cette « aventure de l'écriture » :

Le sujet le plus important, c'est la langue. Ce sont les mots. Le sujet : c'est d'en parler. L'histoire racontée ne m'intéresse pas beaucoup, en revanche, la façon dont elle est racontée me passionne.⁴⁰

Dans cette écriture comme dans les productions du Nouveau Roman, la temporalité traditionnelle est contrariée, et met en avant l'ambiguïté du temps présent, sans cesse perturbé par le passé et le futur. Que ce soit par l'impossibilité d'un récit linéaire, la mise à distance par l'hybridité générique, par l'intervention d'un personnage lazaréen ou par la distanciation théâtrale, le présent (de la scène, de l'image) est toujours mis en doute et le récit se construit verticalement plutôt qu'horizontalement, permettant la superposition de diverses couches, caractéristique du palimpseste. L'écriture du palimpseste ouvre ainsi la possibilité d'un discours différent, qui permettrait d'englober aussi bien le présent que le passé et le futur, la présence que l'absence, le conscient que l'inconscient.

Il s'agit maintenant d'explorer cette remise en cause de la temporalité en détail, en prenant un exemple particulier : *Journal 1*.

***Journal 1* : un exemple de temporalité contrariée**

En soulignant les influences de Lagarce, nous avons pu d'ores et déjà dégager quelques techniques qui font que, comme l'exprime Lydie Parisse, « un doute est jeté sur le présent »⁴¹ telles que le dédoublement acteur/personnage, l'hésitation entre divers temps (temps du souvenir, temps de la scène) ou encore l'intervention du personnage lazaréen. Héritier de Brecht et du Nouveau Théâtre, Lagarce ne « croit pas au présent de la scène », mais cette méfiance envers le présent est loin de se limiter à l'espace scénique et déborde le théâtre. Afin d'aller plus loin dans notre analyse de la temporalité lagarcienne, nous voudrions prendre un exemple particulier qui nous permettra d'affiner notre vision de l'écriture du palimpseste. Ne voulant pas nous limiter au texte mais n'ayant pas la possibilité technique de prendre pour exemple une mise en scène, nous avons choisi d'étudier le film *Journal 1* en détail.

L'écriture du film s'inscrit dans ce projet de remaniement autour du journal intime. Lagarce note le mardi 6 juin 1989 :

Mon projet – pour cela que je suis là : filmer en vidéo ce journal, ou tenter le même type de travail avec une caméra vidéo. (JI., p. 471)

Le projet est donc double : réaliser un journal filmé et filmer le journal. Pour Julie Valero, *Journal 1* est le résultat de cette double volonté :

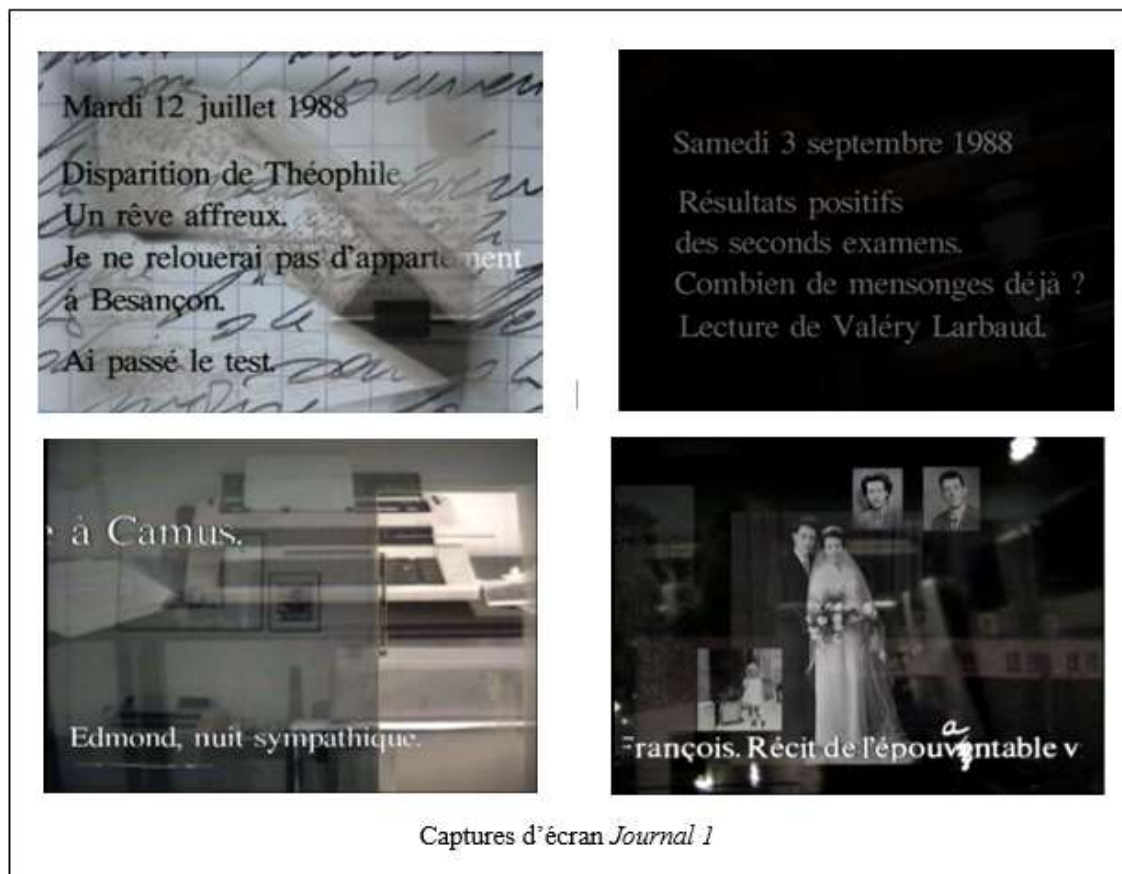
Filmer le journal et réaliser un journal vidéo constituent deux couches qui se superposent dans *Journal 1* : de nombreuses entrées du journal remaniées constituent des cartons du film ou défilent sur l'image,

du 21 juin 1988 au 4 août 1990, tandis qu'à l'image apparaissent objets, moments de la vie quotidienne du diariste [...].⁴²

Nous émettrons quelques réserves. Si le film présente bien des entrées du journal, c'est justement le fait qu'elles soient « remaniées » qui nous intéressera. Le texte final du film consiste en effet en une réécriture très condensée d'une partie du journal, du mardi 21 juin 1988 au 9 août 1990⁴³. De plus, si « à l'image apparaissent objets, moments de la vie quotidienne du diariste », le diariste lui-même est quasiment absent, ainsi que les « personnages récurrents » que sont Ron et Gary – à qui le film est dédié. Le film est presque uniquement composé de vues en caméra objective quand l'idée d'un journal supposerait plus de plans subjectifs (où la caméra se définit comme le prolongement des yeux du diariste).

Sur la forme, le journal est constitué de trois dimensions : aux deux dimensions habituelles du cinéma, l'image et le son, s'ajoute une troisième dimension que nous nommerons « l'écrit » : les extraits du journal, rajoutés au montage par ordinateur, apparaissent à l'écran sous forme de texte statique/carton ou défilent de droite à gauche, se superposant aux images ou prenant parfois tout l'écran (voir tableau ci-dessous). L'image est composée de divers plans qui se succèdent sans lien logique apparent. La plupart des plans sont des plans fixes de lieux, d'objets, de moments du quotidien. La forme de raccord privilégié est le fondu enchaîné, qui entraîne la superposition momentanée de deux plans. L'image est parfois composée d'ensembles multiples, véritables collages. Le son du film a pour particularité d'être majoritairement « off », c'est un son qui se situe à la fois hors du temps et de l'espace défini par l'image et hors de ceux définis par l'écrit.

Plutôt que de fonctionner en harmonie (comme c'est le cas dans le cinéma « populaire »), ces trois dimensions brièvement décrites fonctionnent dans le film de manière quasiment indépendante. La temporalité du film est ainsi foncièrement problématique, la notion de présent étant sans cesse remise en cause par les divers décalages (temporels bien sûr, mais aussi thématiques, visuels et sonores) entre les différentes couches du film.



Problèmes de temporalité et décalages

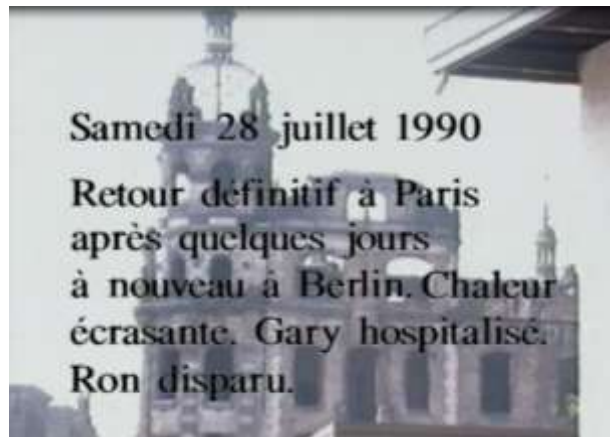
Avant de nous intéresser aux trois aspects essentiels du film – l'écrit, l'image et le son –, permettons-nous une remarque sur son titre : *Journal 1*, qui le place dans une position ambiguë. En effet, si le mot « journal » permet au spectateur de se faire une idée du film (associé dès le départ au journal intime), le chiffre 1 reste problématique. Si le film s'inspire du journal manuscrit de l'auteur, il ne mérite pas d'être associé au chiffre 1 qui sous-entend au contraire la primauté là où il n'est que secondaire. L'œuvre semble cependant placée dans une sorte de chaîne dont elle ne constituerait qu'un maillon, laissant sous-entendre qu'une suite sera donnée – suite qui n'est cependant jamais évoquée par Lagarce. Ainsi, de par son titre, le film lui-même ne s'inscrit pas dans le présent mais semble suspendu dans un état d'incertitude, début d'une chaîne destinée à n'être pas complétée. On retrouve cette caractéristique dans d'autres œuvres de Lagarce, comme par exemple *Histoire d'amour (repérages)* (1983) qui semble sous-entendre qu'une suite sera donnée. L'ambiguïté est d'autant plus forte

qu'une seconde pièce sera intitulée *Histoire d'amour (derniers chapitres)* (1990) ; mais, contrairement à ce que suggère le titre, il ne s'agit pas d'une suite de la première mais de sa réécriture. Comme dans le cas du film, la pièce reste en suspens comme si Lagarce refusait d'y mettre un point final et de la tenir pour achevée.

Le titre même du film le pose dans une temporalité déjà contrariée. Cependant, c'est dans sa forme que le film pose problème : aux décalages proprement temporels viennent s'ajouter décalages thématiques, visuels et sonores.

Décalages temporels

Dès le départ, le scénario du film pose un problème de temporalité puisque les extraits choisis parlent eux-mêmes du projet de film (mardi 6 juin 1989, p. 42), du début du tournage (15 juillet, p. 43) et des réactions de ses collaborateurs face au projet (p. 48). Ainsi, la temporalité est primordialement perturbée par le décalage entre la période racontée/l'écrit et la période filmée/l'image qui place le film entre deux époques différentes : le présent des images n'est pas le présent des mots. Ce décalage se fait particulièrement sentir dans la deuxième partie du film qui se concentre sur Berlin. Des images filmées de Berlin apparaissent à l'écran alors que la visite à Berlin vient seulement d'être évoquée (« Lundi 4 décembre. Lauréat de la Villa Médicis Hors les Murs. Irai à Berlin de avril à août », p. 46) puis continuent alors même qu'il annonce son retour (« Samedi 28 juillet 1990. Retour définitif à Paris après quelques jours à nouveau à Berlin », p.53). Le film s'achève sur les images de la visite à Prague avec François et Christine, évoquée dans le texte plus de trois minutes auparavant. Ces décalages semblent souligner le décalage entre les événements et leur récit, entre l'écrit et le vécu.



Le fil conducteur semble être le texte, auquel le spectateur se rattache. Cependant, lui-même n'apparaît pas de façon linéaire : certaines phrases défilent simultanément alors qu'elles devraient se suivre, d'autres phrases sont répétées plusieurs fois (4 :15 à 4 :41 « Revu Ron, cette nuit. On se court après en poussant des hurlements de rire. »), d'autres encore subissent des découpages (dans le texte d'ouverture, « Paris. Boulevard Saint-Germain, été superbe », le morceau de phrase « été superbe » est détaché du reste et défile plus vite que le début de la phrase).

Comme les auteurs de ce dossier pédagogique le remarquent:

Le texte file plus vite qu'il ne nous est possible de le lire ; un léger flou accentue d'ailleurs la difficulté de lecture.⁴⁴

Le texte n'est donc pas entièrement lisible, et le spectateur ne peut en saisir que des bribes, des *traces*. Il en va de même pour les images : les raccords en flou enchaîné et les collages de diverses images entraînent la superposition de différentes images pas toujours nettement identifiables – et surtout pas toujours identifiées (par exemple dans la partie consacrée à Berlin, on ne sait pas toujours où l'on se trouve). Le temps du film n'a pas de rapport avec le temps du journal : les douze mois de 1989 s'écoulent en moins de quinze minutes tandis que les huit mois de 1990 (le film s'achève sur août) s'étendent sur environ vingt-deux minutes, soit presque la moitié du film. Notons aussi que certaines images ou extraits de texte restent plus longtemps à l'écran que d'autres. C'est notamment le cas de l'extrait du journal (il s'agit de la révélation importante : « Samedi 23 juillet 1988 test positif ») que l'on peut voir sur la capture ci-dessus qui reste figé de 2 :28 à 2 :49, superposé lui aussi telle une image au milieu de l'écran tandis qu'en haut, le texte continue de défiler rapidement, empêchant le regard de véritablement « se poser ».



La bande-son vient participer de ce décalage temporel : on passe très vite d'un élément à un autre et l'image et le son ne coïncident que très rarement, lors de petites scènes du quotidien : la scène de Mireille et du gâteau au chocolat, le voyage en voiture avec Pascale et Denis, la visite dans la maison familiale, Camille, le chant à Prague. Ces instants de correspondance son/image sont très rares et ponctuels, mais le son de ces scènes est réutilisé à de nombreuses reprises, avant et après les avoir vues (ainsi à 4 :06, nous entendons la mère de Lagarce, alors que nous ne la voyons pas avant 16 :07 – scène où elle prononcera la phrase déjà entendue auparavant). Ces segments détachés de conversation sont alors vidés de leur sens et donnent au film une tournure mystérieuse, parfois inquiétante.

Au-delà de ces considérations techniques, il faut garder à l'esprit que les mots du journal – censés s'inscrire dans un présent immédiat⁴⁵ – ont été retouchés, modifiés et s'inscrivent donc eux-aussi dans un temps intermédiaire, entre expérience vécue et expérience retranscrite. C'est aussi le cas des images : le montage fait volontairement naître des faux raccords (les fondus enchaînés sont très longs), révélant la supercherie du film ; comme pour le texte, le spectateur est amené à se méfier de la réalité des images dont le caractère machiné est sans cesse mis en avant (même remarque pour le son).

Pour renforcer cette idée d'un travail « en train de se faire », le film lui-même montre des images du scénario, annoté à la main, comme sur la prise d'écran ci-dessous. Il souligne le caractère auto-hypertextuel de sa démarche – et par ce travail, pose la question de l'autofiction.



Sur cette image, on observe différentes dimensions superposées les unes aux autres : derrière le scénario annoté du texte, on aperçoit en train de se fondre dans l'arrière-plan un bout d'épaule et de torse de Lagarce (à droite de l'écran), un morceau de journal manuscrit (au centre) et un plan de l'appartement parisien (en bas à droite) tandis qu'en haut à gauche apparaissent deux photos de Lagarce enfant. Le présent du film est perturbé par sa genèse, tandis que le présent (le morceau de corps de Lagarce, l'appartement) est perturbé par les deux images du passé mises côte à côte et pourtant issues de photographies et donc de moments différents. En train de réapparaître au premier plan, la phrase « on se court après en poussant des hurlements de rire » prend un sens nouveau : elle semble autant faire mention au moment passé avec Ron qu'aux jeux de l'enfance. Nous voyons bien apparaître là l'écriture du palimpseste définie par Karine Chevalier pour qui : « avec le palimpseste, les traces se superposent à d'autres traces, brouillant la lecture et offrant un sens éloigné de celui de l'écriture originale ». Dans le film et dans cet extrait en particulier, Lagarce altère le sens du journal en le confrontant non seulement avec des images et des sons « décalés » aussi bien temporellement que thématiquement mais aussi en mettant en valeur son propre travail d'adaptation. Le journal n'est plus qu'une trace parmi les autres. Le 'brouillage' s'opère à tous les niveaux, et il est difficile de savoir quel élément est supposé l'emporter sur les autres.

Le décalage temporel (images/texte et même texte/texte) se voit renforcé par le décalage thématique. Si les images filmées par Lagarce ne correspondent pas aux extraits choisis du journal qui s'y superposent au niveau temporel, elles s'en éloignent encore plus au niveau thématique. Ainsi, à 00:49 commence un premier plan fixe sur une partie de l'appartement parisien de Lagarce, tandis qu'en bas défile le texte « Avec l'argent, bars la nuit, Paris. Deux crânes rasés dans le ministère des Finance en construction à Bercy. » et qu'on entend un extrait de film (pas identifié, peut-être *La plus belle soirée de ma vie* d'Ettore Scola). L'assemblage de ces éléments est d'autant plus confus que le film s'ouvre sur un bruit de train en marche. Ron et Gary, qui sont au cœur du projet, et dont les noms reviennent souvent, n'apparaissent jamais à l'écran et Lagarce lui-même n'apparaît qu'à de très rares reprises. En revanche, Mireille, dont le nom n'apparaît pas dans les extraits choisis du journal, est présente à l'écran dans plusieurs séquences. Une longue séquence met aussi en avant la famille de Lagarce, pourtant peu présente dans la partie écrite. Les images viennent ainsi comme contredire les pages du journal, provoquant la question de la fidélité du journal au quotidien réel : en écrivant, qu'est-ce que le diariste omet ? Qui oublie-t-il ?

Tous ces décalages produisent un 'brouillage' constant, qui nous amène à évoquer la figure du palimpseste : comment passe-t-on de la temporalité contrariée au motif du palimpseste ?

De la temporalité contrariée au palimpseste

Le film mélange diverses couches temporelles : l'image est imprégnée à la fois du passé – à travers notamment les extraits du journal qui s'y superposent – mais aussi du futur, à travers le son qui reprend à l'avance des extraits de discussion qui auront lieu dans les scènes suivantes. Le décalage entre texte, image et son vient nier le présent de chacun de ces éléments : ainsi, l'image se voit refuser son intégrité, et de la même façon, sa « vérité » tandis qu'en retour, en entrant en contradiction avec le texte et le son, l'image les vide en partie de leurs sens. Le spectateur ne peut tout saisir, même en faisant preuve d'une extrême concentration : les mots défilent trop vite, les

images se succèdent sans lien logique tout comme les sons, qui n'ont aucune source visible – par exemple, on ne reconnaît les voix qu'après plusieurs visionnages.

Loin de la temporalité traditionnelle et linéaire, qui permet au spectateur de suivre une histoire de façon logique et compréhensible, le film se caractérise par sa circularité : répétitions aléatoires de certaines phrases, de certaines images, des sons – ce qui ramène inévitablement au cinéma du Nouveau Roman et à cette remarque de Claude Murcia ;

Le principe d'efficacité narrative, fondé sur la progression de l'action, cède le pas à des stratégies d'enlèvement, qui contredisent l'avancée attendue de l'intrigue. Tous les procédés liés à la répétition, obligeant le texte à revenir sur lui-même, produisent ainsi un piétinement du récit, voire une régression, qui semblent menacer son devenir. Circularité, effets de symétrie, jeux de variantes, leitmotifs, mises en abyme se donnent comme autant de configurations structurelles qui, détournant l'attention de l'anecdote, l'attirent sur le fonctionnement du texte lui-même.⁴⁶

On retrouve ces stratégies chez Lagarce. Le texte du journal, porteur de l'anecdote, est sans cesse mis en concurrence avec d'autres anecdotes portées elles par l'image et/ou le son si bien qu'il est impossible d'en suivre tout le déroulement. Même en choisissant de ne suivre qu'une dimension du film, il est impossible au spectateur de reconstituer un récit « efficace ». Comme nous l'avons déjà évoqué, les mots défilent trop rapidement et parfois dans le désordre. L'attention est ainsi attirée sur le « fonctionnement du texte » mais aussi sur le fonctionnement de l'œuvre « en train de se faire ».

La temporalité de l'œuvre est si bouleversée qu'elle ne semble plus répondre à aucun code : ce n'est plus le temps qui définit l'œuvre mais bien l'œuvre qui engendre son propre temps. Lagarce joue avec la forme « datée du journal », omettant parfois le mois, l'année ou filmant les diapositives de l'extrait de film réalisé auprès de sa famille qui laissent bien voir la date « mai 1991 » donc hors du temps du journal.



Dans la séquence suivante, les phrases du journal de décembre 1989 continuent de défiler en bas de l'écran tandis qu'en majuscule au milieu de l'écran défilent les mois de décembre, janvier et février.



La supercherie est sans cesse dénoncée. Le journal ne retranscrit pas le temps, il n'est pas fidèle au temps : il se l'approprie et le détourne en un temps qui est à la fois mental et de l'ordre de l'écriture. Les diapositives ci-dessus entrent en résonance avec les scènes précédentes où l'on voyait ces deux mêmes personnages (sa mère et sa sœur) s'exprimer devant la caméra. Ces images figées et datées viennent nous rappeler que le présent des images précédentes n'était qu'illusoire : si elles nous sont livrées aujourd'hui, ce n'est qu'après un montage (une mise en scène). La présence de l'artiste est signifiée dans le noir entourant les diapositives : enfermés dans le cadre de l'œuvre (représentée par le contour blanc de la diapositive), les personnages ne s'appartiennent plus.

Le film ouvre alors une réflexion triple, que nous retrouverons dans d'autres écrits de Lagarce et qui est caractéristique de l'écriture du palimpseste : réflexion sur le temps, le fragmentaire et l'absent.

Réflexion sur le temps

Film sans histoire, *Journal 1* offre une réelle réflexion sur le temps que nous allons analyser en nous appuyant sur les théories (déjà évoquées) développées par Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps*. Deleuze, dans ses ouvrages sur le cinéma, distingue deux types principaux d'images : image-mouvement et image-temps. L'image-mouvement appartient au cinéma classique, elle est « la manière de faire participer le spectateur au temps du film en excitant ses fonctions sensori-motrices » – le mouvement prime sur le temps – tandis que l'image-temps repose sur la réflexion pure : c'est le temps qui prime sur le mouvement.

D'après Deleuze, « l'image de cinéma n'est pas au présent »⁴⁷ :

Le cristal révèle une image-temps directe, et non plus une image indirecte du temps qui découlerait du mouvement. Il n'abstrait pas le temps, il fait mieux, il en renverse la subordination par rapport au mouvement. Le cristal est comme une *ratio cognoscendi* du temps, et le temps, inversement, est *ratio essendi*. Ce que le cristal révèle ou fait voir, c'est le fondement caché du temps, c'est-à-dire sa différenciation en deux jets, celui des présents qui passent et celui des passés qui se conservent. À la fois le temps fait passer le présent et conserve en soi le passé. Il y a donc déjà deux images-temps possibles, l'une fondée sur le passé, l'autre sur le présent.⁴⁸

Il ne peut donc y avoir de présent absolu : le présent porte toujours en lui la trace du passé et celle du futur. Dès lors, selon Deleuze⁴⁹, l'image directe du temps se présente sous deux formes : celle des présents qui passent et celle des passés qui se conservent, si bien que dans un cinéma de l'image-temps, deux tendances sont possibles. D'une part, certains cinéastes comme Robbe-Grillet vont privilégier la coexistence de pointes de présent simultanées mais impossibles tandis que d'autres, comme Alain Resnais, vont privilégier la coexistence de nappes de passé.

Le film de Lagarce s'insère dans cette réflexion sur le temps. Le journal n'est plus le représentant d'un présent absolu mais bien celui d'un présent déjà dédoublé dont les deux pôles seraient le moment vécu et le moment rendu « artistique » - en particulier à travers le mouvement de réécriture. Les décalages temporels entraînent un constant

brouillage entre présent, passé et avenir (par exemple, alors que nous apprenons que Lagarce va aller à Berlin, nous en voyons déjà les monuments). Cependant, il est difficile de déterminer si nous avons affaire à des pointes de présent ou des nappes de passé. En effet, les extraits du journal et les quelques scènes de vie quotidienne qui sont filmées a priori sans effets (par exemple, la visite chez les parents ou la conversation avec Mireille), semblent autant de pointes de présent qui viennent se mélanger et créent le brouillage et l'indécidabilité. Cependant, nous trouvons aussi dans le film la coexistence de nappes de passé : les extraits du journal mais aussi les images dont le montage nie le caractère présent. C'est le cas par exemple de la visite chez les parents, quand aux images « actuelles » des parents viennent s'ajouter des photos de leur jeunesse. C'est aussi le cas de la discussion avec Mireille à propos du « gâteau au chocolat ». Dans cette scène, Mireille raconte à Lagarce dans les loges du théâtre qu'elle a failli mourir d'une hépatite en mangeant un gâteau au chocolat. Cependant, dans un entretien avec Catherine Derosier⁵⁰, Lagarce, répondant à la question « Où es-tu intervenu pour "fictionner" ? », avoue :

Il y a aussi la scène dans les loges avec Mireille ; où ça s'est passé exactement comme cela, mais je voulais filmer une scène dans les loges. Au montage, j'ai utilisé plusieurs fois le texte. Elle dit : « J'ai mangé un gâteau au chocolat, j'ai failli mourir. » Elle dit ça, c'est terrible. En fait, ça dit : « J'ai failli mourir d'un gâteau au chocolat, le sida ou un gâteau au chocolat, c'est pareil... »
 [...] Mireille, elle parle pendant trois heures mais ce qu'elle est en train d'expliquer, c'est que le sida ou une hépatite c'est pareil ; et moi je suis d'accord avec elle.
 « J'ai trop mangé de gâteau au chocolat, j'ai failli mourir, j'ai trop baisé, j'ai failli mourir... ». (Livret JV, p. 63)

Cette remarque de Lagarce vient nous rappeler l'importance du montage au cinéma. Alors même que nous serions tentés de croire en la vérité du film et des images, Lagarce dénonce la manipulation. Ce moment de conversation qui semble au spectateur une véritable « pointe de présent » a en réalité subi des coupures et des changements : il ne s'agit plus que d'un fragment. Comme Lagarce semble le souligner, l'importance réelle des propos de Mireille est dans ce qui a été coupé, effacé du film. Cette remarque nous renvoie une fois de plus au motif du palimpseste, caractérisé non seulement pas la superposition de différentes couches temporelles mais aussi par l'effacement, le recouvrement et par là, le fragment. Nous naviguons entre différents moments, qui se superposent et s'entrecoupent, altérant parfois le sens originel du moment vécu dans le présent : *Journal 1*, malgré son titre et ses apparentes pointes de présent, est en réalité une superposition de multiples « nappes de passé ».

Réflexion sur le fragmentaire

Le film est un film constitué de fragments : fragments du journal, fragments de conversation, fragments du quotidien. Cependant, loin de constituer ensemble une nouvelle totalité créatrice de sens, ces fragments se succèdent, se recouvrent, s'effacent mutuellement comme un véritable palimpseste visuel. Les images elles-mêmes privilégient le fragmentaire, à travers certains cadrages imparfaits, comme ici :



Certains plans ne permettent parfois pas de percevoir la totalité de la scène (dans la maison, on ne voit pas la tête de la mère qui parle) quand d'autres au contraire enferment l'image dans un minuscule cadre et inversent le rapport image/cadre (c'est le cas par exemple des images ci-dessus où la mère et la sœur de Lagarce semblent doublement enfermées dans le cadre de la diapositive puis dans le cadre de l'écran). Un autre exemple de ce phénomène intervient dans la séquence de 25 :42 à 27:00 : des écrans de télévision défilent, chacun transmettant un élément différent (chute du mur, publicité Benz, images de déportés...), mais tous sont si petits et filent si rapidement que le spectateur a du mal à en saisir le sens. Lagarce, en nous montrant ces écrans de télévision les uns à côté des autres, ou en filmant les diapositives issues des images qu'il montre dans le même film, semble dénoncer ces versions condensées et manipulées de la réalité : la totalité du monde nous échappe, nous ne pouvons percevoir le monde que par bribes. Si les nappes de passé se superposent et se mélangent, la forme privilégiée de l'écriture est le fragment. Or, le fragment est, par définition, absence. Louis Van Delft exprime cette particularité du fragment :

À quoi tient ce pouvoir de suggestion, d'évocation ? Peut-être à un assez secret rapport entre fragment et mélancolie. Le fragment, en effet, est par définition, par constitution pour ainsi dire, incomplet. Il est

manque, absence. Il résulte d'une brisure. Il lui demeure une marque de cette rupture, de cet arrachement.⁵¹

Journal 1 nous dévoile une série de fragments, sans réellement raconter quoi que ce soit. Le spectateur ne peut donc s'empêcher de s'interroger et de chercher à créer lui-même l'histoire tout en se demandant ce qu'on lui cache. Quelle est la brisure, quel est l'absent ?

Réflexion sur l'absent

Le fragment renvoie à l'absent et en termes d'absence, ce qui frappe immédiatement dans le film *Journal 1*, c'est bien sûr l'absence ou quasi-absence de certaines personnes (devenues personnages par le biais de l'écriture du journal) : Ron et Gary, les deux amants principaux de Lagarce à qui le film est dédié, n'apparaissent jamais à l'écran. L'amie Mireille, souvent filmée, est, elle, au contraire, comme effacée des pages du journal. Mais le plus grand absent n'est autre que Lagarce lui-même qui n'apparaît vraiment à l'écran que deux fois.



Comme nous pouvons le voir sur ces captures d'écran, chacune de ces apparitions est partielle, et se fait par l'intermédiaire d'un miroir, comme s'il ne pouvait poser la caméra, indissociable du reste de son corps. Ainsi, celui qui est absent, c'est le Lagarce « personnage du Journal » puisque les rares interventions de Lagarce sont faites non au nom de l'homme Jean-Luc Lagarce mais au nom du réalisateur, du caméraman. Ainsi, même dans la scène où il intervient oralement et parle avec sa sœur, le sujet de la discussion est le film (« tu vas nous mettre dans ton film ? »). On sent par ailleurs dans cette scène un certain malaise de la sœur qui paraît comprendre qu'en les mettant dans son film, Lagarce les prive d'une certaine réalité pour en faire presque malgré eux des « personnages ». La médiation du miroir, « objet de l'entre deux », vient

renforcer l'ambivalence entre fiction et réalité, en rappelant le thème du même et l'autre. «Fondamentalement ambigu, [le miroir] oscille entre la duplication et la duplicité, la vérité et l'illusion [...] »⁵². La double médiation miroir/caméra renforce le brouillage et le souligne.

Il faut aussi noter que la maladie et l'homosexualité sont peu représentées dans les images du film. À part une fugitive prise de vue des quais d'Austerlitz, et la vision d'un bout de cuir sur un torse nu (voir ci-dessous), ce n'est que dans le texte écrit que Lagarce se dévoile.



Lagarce lui-même, dans l'interview donnée à Derosier, explique :

Le film, il a à voir avec ça... Il a à faire avec une liste de prénoms, une liste de films, une liste de livres, de pièces, d'endroits où tu es allé, et c'est pas autre chose. Et ça, ça te définit en creux, parce qu'il y a tout ce que tu as laissé de côté.⁵³

Et c'est bien d'écrire en creux qu'il s'agit dans l'écriture du palimpseste : ce qui est absent a autant d'importance que ce qui est présent, et ce qui est n'existe que dans la relation avec ce qui a été, ce qui sera et ce qui n'est pas. L'absence flagrante devient présence tout comme la présence peut parfois signifier une absence. C'est ainsi qu'on peut définir le palimpseste par ce triple paradigme : les notions de temps, fragmentation et absence. Le film semble alors uniquement constitué de traces et même au-delà de traces qui ne laissent elles-mêmes que des traces. Intervient alors l'inconscient, la superposition des textes, images et sons permettant de former « des relations d'ordre irrationnel et associatif, les mêmes qui organisent les rêves »⁵⁴. Ainsi, une certaine idée d'annihilation se diffuse dans le film avec les images de ruines : ruines des villes (les images filmées en Allemagne) mais aussi la ruine des corps, à

travers la description des ravages graduels de la maladie sur Gary qui font écho, par avance, à ceux que subiront le corps de Lagarce lui-même.

Le film est écrit comme un palimpseste, grâce notamment à la confrontation de différents supports (images filmées, textes écrits, sons enregistrés) rendue possible par le moyen utilisé lui-même, à savoir le cinéma. La temporalité est sans cesse contrariée, en particulier par la superposition des images, du texte et du son qui entrent ainsi en résonance sans pour autant toujours créer du sens, laissant la place à une intervention de l'inconscient. En choisissant le support du journal, Lagarce interroge et dénonce le genre lui-même. Si :

[la] simultanée du discours et du vécu (ou quasi-simultanée, selon Rousset, puisque le diariste se livre souvent à la rétrospection brève pour consigner les faits les plus récents), est constitutive du journal intime, quelle que soit la justification que le diariste donne à sa pratique d'écriture [...].⁵⁵

Lagarce vient remettre en cause cette simultanée et revendique au contraire le décalage entre vécu et discours – et interroge ainsi la temporalité au-delà du seul film. Les multiples « nappes de passé » qui se superposent nient le présent mais elles interrogent aussi le futur. Selon Flaubert, « l'avenir nous tourmente, le passé nous retient, c'est pour cela que le présent nous échappe »⁵⁶. Or, chez Lagarce, par l'écriture du palimpseste, le présent devient « nappes de passé » et c'est le futur qui apparaît comme absent, à un moment où son avenir est précisément « source de tourmente ». Ainsi, le futur est contaminé/dominé par le passé et Lagarce devient lui-même lazaréen, notion que nous explorerons dans le chapitre suivant.

L'exemple du film nous permet de mieux approcher la notion de l'écriture du palimpseste, qui est non seulement caractérisée par une temporalité contrariée mais aussi par les thèmes de l'absence et du fragmentaire. Si le temps présent est sans cesse nié et remis en question, comme nous l'avons vu à travers l'héritage du Nouveau Roman, nous voudrions maintenant nous intéresser de plus près aux autres motifs que sont l'absence et le fragmentaire. Par quels autres moyens l'écriture du palimpseste se manifeste-t-elle alors, en particulier dans le théâtre ?

Partie II. L'éclatement du texte : polyphonie et épanorthose

Nous avons vu comment l'écriture du palimpseste se dessinait dans la superposition de différentes couches temporelles et présentait ainsi le triple paradigme temps, fragment et absence. Nous nous intéresserons dans cette seconde partie à la façon dont l'écriture du palimpseste (et son triple paradigme) se traduit également dans la superposition de différentes couches narratives, c'est-à-dire non seulement dans l'éclatement du texte en plusieurs voix mais aussi dans l'éclatement de la voix elle-même notamment à travers la figure de l'épanorthose.

Nous analyserons ainsi le caractère polyphonique et dialogique des textes lagarciens – en partant du principe qu'il y a polyphonie quand il y a pluralité des voix, même si nous devons dépasser plus loin cette définition. Le concept de polyphonie, musical à l'origine, fut introduit par Bakhtine essentiellement pour qualifier le changement dans l'écriture apporté par Dostoïevski. Il a connu depuis de nombreux détournements et des usages si divers qu'il nous semble nécessaire de le définir dans le cadre de notre étude. Musicalement, la polyphonie est un « procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques »⁵⁷. Ne serait-ce que dans ce sens, le terme nous apparaît proche de la notion d'écriture du palimpseste telle que nous l'avons définie. Dans le champ littéraire, la polyphonie a donc souvent été associée à la présence de multiple voix dans un texte – ce qui, comme le remarquent de nombreux chercheurs⁵⁸ est une vision un peu simplifiée et généralisante de la pensée de Bakhtine. Dans la théorie bakhtinienne, en effet, le concept de polyphonie est étroitement lié à celui de dialogisme. Le dialogisme est l'interaction entre différents discours. Il signale une altérité, qu'elle soit « externe » (dans le dialogue, les actes de langage) ou interne (propre au phénomène d'énonciation). Claire Stolz le souligne :

Ce dialogisme travaille particulièrement ce que Bakhtine appelle « slovo », traduit par « mot », mais expliqué par les divers commentateurs ou traducteurs comme ayant le sens de « discours », « parole ». Le mot est toujours mot d'autrui, mot déjà utilisé ; il traduit un sujet divisé, multiple, interrelationnel. C'est en cela qu'il est fondamentalement dialogique. Dans le roman polyphonique, ce dialogisme permet la confrontation des discours contradictoires.

Nous nous attacherons à mettre en avant le caractère polyphonique et dialogique du texte lagarcien, sans lequel le palimpseste ne pourrait émerger.

Ainsi, nous irons à l'encontre de Bakhtine lui-même, pour qui :

Le dialogue dramatique au théâtre, comme le dialogue dramatisé des genres narratifs, se trouvent toujours emprisonnés dans un cadre monologique rigide et immuable. [...] Les répliques du dialogue dramatique ne disloquent pas l'univers représenté, ne le rendent pas multidimensionnel ; au contraire, pour être vraiment dramatiques elles ont besoin d'un univers le plus monolithique possible. Dans les pièces de théâtre, cet univers doit être taillé dans un seul bloc. Tout affaiblissement de ce monolithisme amène l'affaiblissement de l'intensité dramatique. Les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène.⁵⁹

Nous démontrerons au contraire que l'écriture du palimpseste repose sur une approche multidimensionnelle et hétérogène, les textes lagarciens présentant une multiplicité de voix hésitant entre choralité et discordance, entre harmonie et dissonance qui permet non seulement « la confrontation des discours contradictoires » et même au-delà leur coexistence.

Comme l'illustre la citation précédente de Bakhtine, il ne faut pas confondre dialogue et dialogisme. Selon ce dernier, il y a dialogisme quand apparaît une multiplicité de points de vue au sein du texte : pour lui, il n'existe que dans très peu de textes, et en particulier dans les romans de Dostoïevski. Ce dialogisme ne prend donc pas la forme physique du dialogue, c'est un dialogue à l'intérieur du récit. Pour Bakhtine, il semblerait même que le dialogue « tue » le dialogisme, puisque le théâtre lui apparaît comme la forme la plus monolithique de littérature, dans laquelle « les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur, du metteur en scène, du spectateur, sur un fond net et homogène ». Les développements du théâtre au vingtième siècle, et ses différentes crises viennent démentir cette vision d'un théâtre monologique. C'est d'ailleurs la crise du dialogue théâtral qui ouvre le théâtre au dialogisme : Sarrazac met en avant le fait que cette crise du dialogue s'accompagne de la naissance d'un dialogue « autre » qui prend diverses formes selon les auteurs. Selon lui,

De telles hybridations contribuent à émanciper le dialogue du théâtre de l'univocité et du monologisme que dénonçait Bakhtine et à instaurer, au sein de l'œuvre dramatique, un véritable dialogisme : [...] « saisir non seulement les voix diverses, mais, avant tout, les rapports dialogiques entre ces voix, leur interaction dialogique ».⁶⁰

Ainsi, il voit « la poussée du monologue » comme « le symptôme » de cette volonté de 'dialogiser' le théâtre. Certains, comme Geneviève Jolly et Alexandra Moreira da Silva, affirment même que :

La polyphonie est particulièrement opérante au théâtre, en raison de la démultiplication des niveaux de dialogue, ou de dialogisme : entre le texte dialogué et le texte didascalique, entre la fable et son commentaire, entre le texte et la scène, entre l'énonciateur et les praticiens de la scène, entre l'énonciateur et le spectateur, entre les praticiens et le spectateur.⁶¹

La forme dramatique, qui, dans le théâtre contemporain est de plus en plus contaminée par le romanesque, paraît être devenue l'espace privilégié de la polyphonie en ce qu'elle permet de mettre en avant la polyphonie sous ses deux aspects principaux dégagés par la recherche : polyphonie littéraire et polyphonie linguistique. Nous adopterons une approche à la fois linguistique et littéraire pour étudier au plus près ce que nous appellerons « phénomènes d'altérité » dans le texte lui-même et leurs effets dans l'œuvre. Nous nous intéresserons donc dans un premier temps aux phénomènes d'altérité compris comme présence 'autre' à travers l'intervention de plusieurs voix (polyphonie au sens simple) avant de nous pencher dans un second temps sur les phénomènes d'altérité comme présence autre dans le discours d'un même personnage (tendance dialogique).

Dans cette partie, nous prendrons tout d'abord le terme de polyphonie dans son sens le plus simple et analyserons comment le théâtre de Lagarce repose sur une narration éclatée par l'intervention de multiples voix, ce qui nous portera à nous intéresser de nouveau aux représentations du fragment et du temps. Enfin, nous examinerons comment la polyphonie intervient dans le discours d'un même personnage, notamment à travers l'étude de la figure de style appelée épanorthose et définie comme une figure consistant « à revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir et même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie »⁶². Nous nous intéresserons à son usage quasi-systématique dans l'écriture lagarcienne : quel effet crée-t-elle ? Comment contribue-t-elle au palimpseste ?

Nous nous appuierons dans cette partie sur l'étude des textes théâtraux de Lagarce, et en particulier sur les deux versions d'*Histoire d'amour*, *Derniers remords avant l'oubli*, *Juste la fin du monde* ainsi que *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. En tant que pièces écrites et montées par Lagarce, celles-ci s'accompagnent de programmes, photographies... bref, de tout un paratexte que nous chercherons à prendre en compte dans notre analyse.

Écriture polyphonique, récit à plusieurs voix

Nous nous intéresserons ici au caractère polyphonique du théâtre lagarcien, dans le sens restrictif de coprésence de diverses voix dans le texte et directement lié à

la figure du palimpseste à travers la notion de fragment. Comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie précédente avec Sarrazac, le drame contemporain ne se caractérise plus par une action menant à un dénouement mais par un « retour [...] sur un drame passé et une catastrophe toujours déjà advenue »⁶³. C'est bien le cas des pièces de Lagarce : les personnages de *Vagues souvenirs de l'année de la peste* reviennent sur la tragédie qui les a portés sur la route (la peste de Londres), ceux de *Derniers remords avant l'oubli* et *Histoire d'amour* sur ce qui les a séparés des années auparavant, tandis que les cinq femmes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* ne cessent de rejouer le départ du frère ou son retour. Le théâtre de Lagarce, souvent qualifié de « minimaliste », se caractérise cependant par la présence de nombreux personnages sur scène (six en moyenne), ce qui nous amène à nous interroger sur la répartition du texte et la multiplicité des voix. Nous serions donc tentés de voir dans le théâtre de Lagarce et en particulier dans une pièce telle que *Vagues souvenirs de la peste* (1982), un effort de représentation d'une mémoire collective d'une catastrophe marquante (ici, la peste de Londres). Cependant, les personnages de la pièce – ayant fui la peste de Londres un an plus tôt, formant un campement aux abords de la ville dans l'espoir de pouvoir enfin y retourner – ne construisent pas une histoire collective et cohérente du drame mais s'accrochent chacun à leurs propres souvenirs. Loin de raconter l'histoire de la peste à Londres, ils n'en donnent qu'une vision fragmentée et répétitive, incapable de s'effacer et d'unir leurs voix. Monsieur et Madame Forster ne parlent que de leur départ et de leur inquiétude à laisser leurs possessions derrière eux, la Jeune Femme se concentre sur le début de l'épidémie et son compagnon laissé à Londres, Robinson Kreutznauer sur le soupçon que son patronyme fait naître (on le soupçonne d'être hollandais comme l'équipage qui aurait apporté la peste à Londres). Seule Molly, personnage rejetée par tous les autres, semble se souvenir des histoires des uns et des autres et les inclut de temps à autre dans son propre discours. Le spectateur est par ailleurs invité à se méfier de ces souvenirs, définis par avance (par le titre) comme « vagues » et donc peu fiables. Cette pièce illustre bien la notion de superposition de diverses couches narratives mentionnée plus haut : à défaut de donner un récit complet et harmonieux, le texte éclate en autant de sous-récits. Il n'y a plus de linéarité. La parole se divise, se déchire en plusieurs voix, qui sans cesse hésitent entre choralité et discordance et construisent la pièce de façon palimpsestique.

Nous étudierons ce phénomène dans les différentes versions d'*Histoire d'amour* puis dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Nous avons choisi ces pièces en particulier pour diverses raisons. La constellation autour des différentes versions d'*Histoire d'amour* nous semble incontournable car elle occupe une place importante (ne serait-ce que quantitativement) dans l'œuvre lagarcienne. Celle-ci regroupe non seulement les deux versions de la pièce – *Histoire d'amour (repérages)* (1983) et *Histoire d'amour (derniers chapitres)* (1990) – mais aussi deux autres pièces qui font écho à un triangle amoureux semblable à savoir *De Saxe, roman* (1985) et *Derniers remords avant l'oubli* (1987). *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) nous apparaît quant à elle la plus à même d'illustrer les manifestations polyphoniques de choralité et discordance, entre autres à travers ses personnages évocateurs de 'femmes qui attendent'. Après avoir analysé ces deux pièces, nous nous appliquerons à lier polyphonie et palimpseste.

Exemples de polyphonie lagarcienne

Histoire(s) d'Amour

Les différentes versions d'*Histoire d'amour* sont autant d'exemples d'écriture polyphonique. Le texte est d'ailleurs construit, selon Lagarce lui-même, sous forme de 'collage':

L'histoire comme un collage, une construction éclatée : des images de leur passé, des images inventées par l'un ou l'autre personnage, des sons revenus du souvenir, des phrases qu'on garde dans la tête de très nombreuses années plus tard, une petite musique, des mots qu'on croit avoir dits ou des mots que les autres vous attribuent sans tenir compte du contexte.

Cette citation de Lagarce, extraite du synopsis pour une éventuelle adaptation cinématographique d'*Histoire d'amour (Derniers chapitres)* souligne la « construction éclatée » de la pièce qui s'organise autour de différentes voix (de « l'un ou l'autre personnage »). Elle annonce aussi le retour sur des événements passés, mais sans garantie ni d'exactitude, ni de vérité : les « images du passé » sont immédiatement accolées à « des images inventées » par les personnages, les mots sont ceux que l'on « croit » avoir dits ou qu'on « nous attribue ». La multiplicité des supports n'est pas sans rappeler celle de *Journal 1* : « images », « sons » et « mots » se croisent, se mêlant dans l'effort de mémoire.

Dans la pièce, la Femme et le Deuxième Homme lisent leur histoire écrite par le Premier Homme mais ne peuvent s'empêcher de la remettre en question, de la commenter, de la corriger. Ils veulent ajouter leurs voix à la sienne, veulent donner leurs versions des faits, transformant le récit en une superposition de récits, souvent incohérents, manquant de précisions ou au contraire trop précis. Le Deuxième Homme, par exemple, s'acharne sans réelle logique à créer une bande-son pour le récit des souvenirs (qui ne sont pas les siens) :

LE PREMIER HOMME. – [...] J'avais près de vingt-cinq ans, oui, c'était juste avant que n'éclate la Guerre et on ne pleure plus, je me le répétais, on ne pleure plus à cet âge.

LE DEUXIEME HOMME. – Machine à écrire, le bruit, là.
Machine à écrire.

Le Premier Homme lui-même semble incapable de donner une forme fixe à son récit : il décrit successivement 'Histoire d'amour' comme un livre, une lettre, une histoire téléphonique pour enfin conclure « 'Histoire d'amour', c'est une autre histoire à l'origine ». Les personnages ne sont pas plus satisfaits de leur propre version de l'histoire que de celle des autres et chacun se méfie de lui-même et de ses propres paroles. Les personnages vont jusqu'à remettre en cause leur statut, leur « rôle » comme nous l'avons déjà vu dans la partie précédente, dénonçant l'artifice théâtral :

Elle, la Femme (moi), elle, elle rit doucement. Peut-être – on ne la distingue pas vraiment – peut-être qu'elle pleure aussi, à peine, c'est possible (ThCIII, p. 289)

Les diverses voix ne parviennent pas à s'accorder et à créer un récit linéaire : il s'agit plutôt d'un récit vertical dans lequel des versions divergentes, parfois même contradictoires, coexistent sans qu'il soit réellement possible au spectateur de discerner le vrai du faux.

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne

Dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, cinq femmes attendent le retour du « jeune frère » ayant quitté la maison familiale après une dispute avec le père. Le thème assez classique de la pièce (Lagarce compare lui-même ses protagonistes aux héroïnes de tragédie classique, des pièces de Tchekhov, aux sœurs Brontë et même à des personnages de films français⁶⁴) se prête parfaitement à une certaine forme de choralité. Lors de l'ouverture de la pièce, l'Aînée annonce que le frère est revenu mais pourtant son monologue se concentre plutôt sur l'attente de ce

retour. D'ailleurs, ce retour du « jeune frère », les femmes de la famille ne cessent de l'imaginer tout en recréant à l'infini la scène de son départ. Si la parole est plutôt équitablement distribuée entre les cinq femmes, leur récit n'est pas sans poser de problème. Il n'y a d'action que supposée (le retour du frère) car le véritable objet de la pièce n'est autre que la parole elle-même. Chacune veut participer au récit mais sans réel effort commun, puisque chacune veut faire entendre (et prévaloir) sa propre version. Ainsi, plusieurs versions se superposent les unes aux autres sans que le spectateur/lecteur ne puisse en choisir une. À la fin de la pièce, on ne distingue plus le vrai de l'imaginaire, et on ne sait plus si le frère est réellement revenu ou s'il ne s'agit que d'elles jouant et rejouant leur délire à l'infini. La scène du départ (rejouée, bien sûr) du frère (scène 9, ThCIV, p. 256-258) illustre cette idée de récit vertical. Les différentes versions coexistent, sans que l'une ou l'autre ne l'emporte. Si la Mère et la Plus Vieille se veulent détentrices de l'autorité (« Rien du tout. On l'aurait vu. », p. 257) et si le récit de la Seconde semble basculer dans la surenchère (« M'a prise brutalement contre lui, à peine serrée dans ses bras, à peine embrassée, et aussitôt rejetée violemment [...] », p.257), la scène ne se conclut sur aucun consensus. Les voix se désolidarisent un instant, chacune continuant sur sa lancée sans tenir compte de la parole des autres, pour finalement s'unir à la fin dans la dérision :

L'ÂÎNÉE. – On pouvait s'enfuir avec lui, cela qui aurait été le mieux, toutes ces années sur les routes, cela m'aurait plu.

Cela fait rire les trois plus jeunes.

LA SECONDE. – Il s'en fichait, il avait son sac, il n'allait pas s'encombrer plus.

L'ÂÎNÉE. – Le temps que tu mettes ta robe rouge, il était déjà dans le train.

LA PLUS JEUNE. – Pour le coup, c'est lui qui nous aurait mis des baffes pour qu'on le lâche ! » (ThCIV, p. 258)

En riant au propos de l'Ainée, les sœurs révèlent qu'elles s'écoutent mutuellement malgré les apparences. Leur complicité ajoute du poids à leurs versions pourtant contradictoires, et semble même les valider. L'Ainée va même jusqu'à évoquer la robe rouge, obsession de la Seconde⁶⁵ tandis que la Seconde évoque le sac, sur lequel l'Ainée s'est précédemment longuement épanchée⁶⁶. L'évocation de ces deux points précis apporte une nouvelle confusion chez le spectateur/lecteur : le sac et la robe rouge sont à l'origine évoqués dans le cadre du retour (rêvé ou réel) du frère, et viennent ici caractériser son départ. Les deux moments sont ainsi mis en parallèle et se transforment l'un en l'autre pour ne former qu'un évènement commun, qui n'a plus

vraiment d'ancrage dans la réalité mais qui a pourtant une existence à part entière dans l'écriture/la parole. On retrouve là l'une des caractéristiques de l'écriture du palimpseste d'effacer les contrastes spatio-temporels et de réunir sur le même plan des moments qu'on aurait cru distincts.

La pièce est construite comme un palimpseste à cinq voix, cinq versions qui se contredisent ou se rejoignent, sans qu'aucune vérité ne prévale.

Le quatrième de couverture stipule :

Aujourd'hui, est-ce qu'enfin, elles vont obtenir quelques paroles, la vie qu'elles rêvent, avoir la vérité ? On lutte une fois encore, la dernière, à se partager les dépouilles de l'amour, on s'arrache la tendresse exclusive. On voudrait bien savoir.

La pièce s'achève sans qu'on sache, sur ces mots :

LA PLUS VIEILLE : Qu'est-ce que tu as ?

LA MÈRE : Rien. J'avais cru entendre un bruit. (ThCIV, p. 269)

Cette fin, qui ne donne aucune explication, laisse ouvert le champ des possibles et conserve la verticalité du récit. Chacun est libre d'interpréter ce bruit ou, peut-être plus encore, cette *absence* de bruit. Le frère, qui n'apparaît jamais sur scène et supposé agonisant dans son lit d'enfant, est-il en train de rendre l'âme ou bien n'est-il, et c'est là le dernier retournement de la pièce, jamais réellement revenu ? Cette incertitude vient nourrir l'ambivalence présence/absence et le sentiment de fragment, évoquant ainsi le palimpseste.

De la multiplicité des voix au palimpseste

La multiplicité des voix, comme nous l'avons vu dans les pièces analysées permet la création d'un récit vertical et de ce fait palimpsestique. Les versions des uns et des autres sont autant de couches qui enrichissent la pièce. Comme la destruction de la temporalité, le déchirement et l'étirement du récit en plusieurs voix met en avant le triple paradigme du palimpseste : le temps qui passe et se confond, le fragment conservé mais surtout le fragment absent, à l'origine du palimpseste.

Derrière le palimpseste, et nous l'avons déjà vu dans *Journal I*, il y a en effet l'absence, le fragment irrécupérable. Le « grattage » ou « morcellement » est, dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, provoqué par le départ et l'absence du frère et accentué par la mort du père, les deux personnages « actifs » à l'origine du

drame de départ. De par cette absence, l'histoire doit être reconstituée par celles qui n'en furent que les spectatrices et les victimes et qui n'en comprennent donc pas forcément tous les tenants et aboutissants. L'écriture du palimpseste s'écrit en creux, et, comme nous le rappelle Karine Chevalier, « s'effectue à partir d'espaces témoignant à la fois d'une absence et d'une présence »⁶⁷. Si le récit est si dense et polyphonique, c'est aussi car il est condamné à être incomplet. Les sœurs ne peuvent s'accorder sur aucune version et préfèrent réinventer l'histoire à l'infini : au fond, ce qui compte ce n'est plus la vérité mais la parole. Si la parole s'éteint, la vie des cinq femmes n'a plus de sens. Comme l'Aînée l'exprime : « Et après encore, je serai vide. / Lorsque tout cela sera terminé, je serai vide » (ThCIV, p. 264). Mais ne pouvant imaginer cela, elle se contredit plusieurs lignes après : « J'aurai des souvenirs, cela suffira à ma vie, cela devrait suffire à ma vie, j'aurai des souvenirs et mes souvenirs me feront une vie paisible » (ThCIV, p. 265). Ainsi, elle se redéfinit elle-même comme ce qu'elle est dans la pièce : un être de souvenirs (imprécis) et de parole (confuse). C'est le même thème dans *Histoire d'amour*, les personnages de nouveau réunis voudraient à la fois revivre leur histoire d'amour passée, leur séparation et la vie qu'ils ont eu chacun de leur côté (la Femme à l'étranger, le Deuxième Homme architecte dans une ville, le Premier Homme resté seul). Ainsi, comme le remarque Geneviève Jolly, « se produit un télescopage entre différents espaces-temps et diverses modalités de parole »⁶⁸ qui nourrit le palimpseste. Le palimpseste se nourrit non seulement de l'absence mais aussi du temps qui passe. Les différentes époques liées à des espaces différents se mélangent, se rencontrent. Dans les termes de Deleuze, nous passons d'une nappe de passé à l'autre, sans toujours pouvoir les distinguer les unes des autres. Aux différentes couches narratives s'ajoutent – comme dans *Journal 1* – différentes couches spatiotemporelles : les femmes de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* finissent par même confondre le départ et le retour du frère, les personnages d'*Histoire d'amour* mélangent leurs histoires (le Deuxième Homme devenu architecte construit une maison pour y enfermer la Femme et qu'elle y chante mais celle-ci ne cesse d'affirmer qu'elle ne sait pas chanter).

Pour finir, remarquons que d'autres pièces jouent de l'absence et du temps comme moteurs du récit à l'origine du palimpseste. C'est le cas notamment de *Juste la fin du monde* et *Le Pays Lointain*. Dans ces deux pièces (la deuxième étant une réécriture de la première), Louis, le protagoniste, rend visite à sa famille afin de leur annoncer "sa

mort prochaine” (mais échoue). Louis est comme un étranger pour sa mère, son frère et sa sœur avec lesquels il ne semble avoir que peu de contacts. Tous veulent profiter de sa visite pour lui parler, lui délivrer des discours qu’ils ont préparés pendant des années mais se retrouvent confrontés à leur propre incapacité à s’exprimer correctement, prisonniers de non-dits accumulés pendant des années qu’ils ne parviennent pas à dépasser. Le résultat est une pièce où le dialogue échoue et laisse sa place à de nombreux monologues, eux-mêmes polyphoniques et dialogiques, comme nous allons l’étudier dans la partie suivante.

Dans cette sous-partie, nous avons vu que l’écriture du palimpseste passe donc par une narration à plusieurs voix, voix qui ne se répondent pas nécessairement et qui ne construisent pas ensemble un récit cohérent mais qui se superposent les unes aux autres pour créer un récit vertical. Lagarce laisse ces différentes voix s’entrechoquer sans fermer le champ des possibles. C’est ainsi au lecteur/spectateur que revient une fois de plus le choix de l’interprétation faisant du texte un texte plus *scriptible* que *lisible* (cf chapitre I). Cette idée est renforcée par l’éclatement de la voix elle-même.

Écriture dialogique, la parole étrangère à elle-même

La polyphonie telle qu’elle a été définie par Bakhtine ne se limite pas à la multiplicité des voix dans un texte et concerne au contraire la voix singulière qui devient multiple. Comme nous l’avons évoqué plus haut avec Sarrazac, c’est la crise du dialogue et la poussée du monologue qui ont permis de dialogiser le théâtre :

S’agissant de la crise spécifique du dialogue, on pourrait la résumer à une mise en cause de la relation interindividuelle entre les personnages et, à travers cette relation, du développement du conflit dramatique jusqu’à la catastrophe et au dénouement.⁶⁹

Le théâtre de Lagarce présente de nombreux monologues, parfois très longs (le monologue d’ouverture de l’Ainée dans *J’étais dans ma maison...* fait trois pages) qui nous permettent de rendre compte de la dialogisation du théâtre évoquée par Sarrazac. De plus, le théâtre lagarcien est souvent défini comme un « théâtre de la parole », un théâtre dans lequel la parole, les échanges paroliers suppléent et constituent l’action de la pièce. Mais dans leur article « *Ce que je veux dire...* ». *Accompagnements métadiscursifs d’une défaite de la parole* Jacqueline Authier-Revuz et Claire Doquet vont plus loin et remarquent :

[...] «Théâtre de la parole », cette pièce [Juste la fin du monde] l'est doublement en ce que les échanges paroliers qui en font tout l'action, ont, de plus, massivement la parole pour objet. De cette omniprésence métalangagière témoigne, tout au long de la pièce, la saisissante fréquence de l'unité basique du plan métalangagier – le verbe *dire* – et avec elle la densité du vocabulaire métalinguistique⁷⁰.

Si leur analyse se concentre sur la pièce *Juste la fin du monde*, force est de constater que cette parole qui revient sur elle-même est l'une des caractéristiques de l'écriture de Lagarce. Nous distinguerons ainsi trois grandes tendances dans le théâtre lagarcien qui provoquent l'éclatement de la voix du personnage : tout d'abord, à travers la présence du discours autre dans son propre discours puis à travers l'invasion du métadiscours et de la difficulté à dire. Enfin nous nous intéresserons à un cas particulier de cette difficulté à dire à travers l'omniprésence de la figure de l'épanorthose.

Le discours autre

La polyphonie envahit le discours individuel de façon évidente lorsqu'un personnage réagit à un « autre dire », en le reprenant, le commentant, le validant ou au contraire le rejetant. Comme Authier-Revuz et Doquet, nous parlerons d'« autre dire » et de « discours autre » et non pas de « discours d'autrui », ce qui nous paraît utile afin de garder à l'esprit que le discours autre peut émaner d'un autre personnage mais aussi du même personnage mais en référence à un autre temps (par exemple : « je t'avais dit ») ou à différent interlocuteur (« je lui avais dit »).

Authier-Revuz et Doquet analysent ce phénomène dans *Juste la fin du monde* et distinguent différents modes de représentations du discours autre dans le discours d'un personnage : DIL (Discours Indirect Libre) avec îlot textuel (le mot de l'un des personnages est repris) et DD (Discours Direct). Les mêmes éléments peuvent être observés dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Cependant, dans cette pièce, cette irruption du discours des autres se signale par l'apparition d'italiques.

- Le discours familial, comme dans le monologue de la Plus Jeune :

LA PLUS JEUNE. – [...]

Lorsque le père le chassa, dans sa colère, sa violente colère,

une de ces colères terribles à faire trembler les murs,

l'expression, je répète ce qu'on me dit,

une de ces colères terribles à faire trembler les murs, une colère plus grande encore que toutes les autres colères, une colère de plus, ce jour-là comme tous les autres jours [...] (ThCIV, p. 246)

- Le discours « populaire », vérités générales, références culturelles comme ici chez l'Ainée :

L'AINÉE. – Des hommes ? Oui. Heureusement. Est-ce que j'ai eu des hommes ? C'est cela la question ? Oui, j'ai eu des hommes. Des hommes m'ont eue. Je ne me souviens plus des paroles de la chanson, mais oui, quelque chose comme ça,

J'ai eu des hommes et des hommes m'ont eue...

[...] (ThCIV, p. 242)

- Le discours imaginaire, imputé à d'autres :

LA SECONDE. – C'est un peu excessif, on rêvait, on voudrait cela, on aurait voulu cela, ce serait beau et douloureux et noble encore et laisserait la lippe pendante aux imbéciles du village

- elle ne survécut pas à son frère, elle l'aimait tant qu'elle mourut avec lui, de détresse, comme ça, la mâchoire qui se décroche -

mais je ne crois pas cela, c'est un mensonge, j'ai beau le regretter, c'est un mensonge. (ThCIV, p. 260)

La première utilisation décrite est la plus répandue dans le texte, dénonçant une parole familiale dont les personnages essaient de se détacher. Il s'agit bien ici d'un discours autre et pas uniquement d'un discours d'autrui puisque les personnages y participent autant qu'elles le dénoncent. Ainsi les italiques apparaissent parfois teintés d'ironie. Les mots reviennent sans cesse, trop souvent répétés, trop intégrés pour être rejetés avec succès, comme par exemple cette désignation « *le jeune frère* », presque mythique. La parole se construit comme une superposition de différents discours, où les discours autres viennent concurrencer la parole du personnage, qui, conscient de la menace, est contraint de se méfier de sa propre parole.

Dans *Histoire d'amour (derniers chapitres)*, le cas de figure est encore un peu différent puisque, selon la description donnée par Lagarce dans le programme de la pièce,

Un homme a écrit une pièce.

Viennent ce jour-là un autre homme et une femme et tous les trois, ils lisent ce texte. Ils joueront la pièce peut-être – ils sont acteurs – ou ils la découvrent seulement comme on découvre le texte d'un ami.

[...] Le deuxième homme et la femme apportent leurs commentaires ou leurs propres souvenirs. (TI, p. 88)

Ainsi, les personnages sont confrontés (nous pourrions dire physiquement) à une parole autre dont ils se font alternativement les locuteurs et les commentateurs, sans que la limite soit toujours claire pour le spectateur/lecteur.

Prenons comme exemple un extrait de la pièce :

LA FEMME. – Je suis partie très loin, dans un autre pays.

Là, elle ne se fait pas d'amis, je ne me suis pas installée, tout le temps que dure la séparation, j'ai dû vivre à l'hôtel, dans les hôtels, il me semble.

J'attendais le moment où je pourrais revenir ici, dans cette Ville,
j'attendais le moment où cela serait à nouveau possible.

Lorsque je n'aurai plus mal, je reviendrai
(c'est ce que je me dis).

Là-bas, en quelque sorte, là-bas, j'étais solitaire moi aussi.
Qu'est-ce que vous avez cru ?

Elle ne connaît pas la langue de ce pays et elle ne fait aucun effort pour l'apprendre. Elle ne fit aucun effort pour l'apprendre et la parler.

On disait de moi que j'étais l'Étrangère, c'est ainsi qu'on la nomme, l'Étrangère.

J'apprenais à chanter. (ThCIII, p. 300)

Cette réplique de la Femme extraite de la Première Partie de la pièce illustre bien le mélange complexe entre discours du personnage et discours autre. Ceci se traduit notamment par une constante hésitation entre la première personne et la troisième personne, entre focalisation interne et focalisation externe. Les limites entre les deux récits, les différentes voix, sont imprécises, surtout qu'aucun narrateur n'apparaît comme fiable, comme vient le souligner le « il me semble » de la troisième ligne : si la Femme, dont on raconte ici la vie, n'est elle-même pas convaincue de sa propre version, à qui le spectateur/lecteur peut-il se fier ?

L'écriture du palimpseste remet ainsi en question de nombreux principes du texte théâtral : les personnages ne parlant pas au présent, l'action ne se déroulant pas au moment de la pièce, les spectateurs sont eux-mêmes dépendants de la parole des personnages, qui se révèle faillible. La pièce hésite entre récit et dialogue, entre roman et théâtre, aussi bien dans son contenu (lire ou raconter cette « histoire d'amour » ?) que dans sa forme (le monologue empiétant souvent sur un dialogue qui n'avance pas). Dans le programme, Lagarce conclut : « « Histoire d'amour », c'est la répétition et la construction d'une histoire ». Ainsi, la pièce illustre parfaitement la notion d'écriture du palimpseste : jamais réellement bouclée, l'histoire se lit « en construction », sur plusieurs dimensions et donne lieu à de multiples interprétations.

Le discours comme autre : métadiscours et épanorthose

Dès le début de leur analyse, Authier-Revuz et Doquet distinguent la représentation du discours et l'auto-représentation du discours en train de se faire, c'est-à-dire la façon dont les personnages commentent leur propre parole (avec en particulier le fameux « ce que je dis... » cité dans le titre de l'article). Nous illustrerons, cette fois encore, leurs propos avec des exemples tirés d'autres pièces de Lagarce que *Juste la fin du monde* afin de montrer que leurs propos ne se limitent pas à cette seule pièce.

Authier-Revuz et Doquet distinguent ainsi plusieurs modes d'auto-représentation du dire :

- les « micro-commentaires » sur des mots spécifiques (les « arrêts sur mot ») :

LA PLUS JEUNE. – [..]

lorsqu'il le chasse, qu'il le maudit,

ces phrases-là, étranges,

la Malédiction,

ces phrases qui dans la voix d'un autre, dans un livre, le cinéma, nous feraient peut-être rire, ou seraient sans importance, et qui, ce jour-là, résonnent et me font peur, lorsqu'il le maudit et que je le crois, on est enfant, que je crois cette malédiction, (ThCIV, *J'étais dans ma maison...*, p. 248)

LA FILLE. – [...] au prétexte fallacieux

– un mot que j'aime tout particulièrement –

[...] (ThCIII, *Music-hall*, p. 74)

- Le méta-dire, qui traduit la difficulté à dire (ce que je dis, ce que je veux dire, je ne sais pas dire) ou le refus de dire (je ne dis plus rien, je me tais) :

LISE. – Vous me demandiez si ça allait ?

PAUL. – Oui. Exactement. C'est ce que j'ai dit. Ça va ? Je veux dire : vous, tu vas bien ? (ThCIII, *Derniers remords avant l'oubli*, p. 22)

PIERRE. – Je n'ai rien dit (*Ibid.*, p.23)

S'intéressant à une pièce représentant le conflit (conflit familial multiple entre les différents membres de la famille mais dont Louis reste souvent le centre), Ruthier-Revuz et Doquet s'interrogent particulièrement sur les échanges entre personnages. Ces échanges peuvent se faire selon trois modes d'articulation : la co-énonciation (l'énoncé du deuxième interlocuteur vient compléter celui du premier), l'articulation sur le **dit** (le deuxième interlocuteur réagit au contenu de ce qu'a énoncé le premier) et l'articulation sur le **dire** (le deuxième interlocuteur réagit non pas au contenu mais à la parole elle-même). C'est ce dernier mode qui domine dans *Juste la fin du monde* :

Dans ce théâtre de la parole, le dire ordinaire, d'un échange de paroles sur le monde, recule devant la prolifération d'un dire sur le dire. Et dans ce miroir angoissant, le sens de ce dire malheureux apparaît, dans l'indéfinition des *rien, ça, le, ce* qui le représentent, comme à la fois insaisissable et menaçant.⁷¹

Notons que les remarques faites par nos deux auteurs en ce qui concerne *Juste la fin du monde* peuvent s'appliquer à d'autres pièces de Lagarce, surtout celles représentant un conflit. C'est le cas notamment de *Derniers remords avant l'oubli*, *Pays lointain*, et dans une moindre mesure de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* et les *Histoire(s) d'amour*. Il nous apparaît que cette façon de réagir sans cesse au dire sur le dire crée une forme plus subtile de dialogisme, en particulier fondée sur la difficulté du dire. Ainsi, nous nous accordons avec Béatrice Jongy pour qui : « il y a toute sorte de voix dans une voix, tout une rumeur, une glossalie : c'est pourquoi tout discours est indirect »⁷². La parole n'est plus fluide, que cela soit dans les échanges de répliques ou dans les monologues. Le personnage, être de parole, voit sans cesse son existence menacée par le refus de l'autre de l'entendre (les fameux « ta gueule » de Suzanne à Antoine dans *Juste la fin du monde* ou de Hélène à Pierre dans *Derniers remords avant l'oubli*) ou par sa propre incapacité à s'expliquer, comme le reflète bien ces propos de Suzanne :

Je ne sais pas comment l'expliquer
comment le dire
alors je ne le dis pas. (ThCIII, *Juste la fin du monde*, p. 222)

Cet éclatement de la voix du personnage et qui le menace de dissolution à tout moment, nous la trouvons dans l'œuvre lagarcienne à travers l'omniprésence de la figure de style de l'épanorthose. L'épanorthose est une figure de style consistant à revenir sur ses propos, pour les commenter, les corriger, les renforcer ou au contraire les annuler. Elle s'appuie sur l'utilisation d'autres figures de style telles que l'épanalepse (répétition à l'identique d'une phrase ou d'un segment de phrase), l'anaphore (répétition d'un même segment en début de phrase) et son pendant symétrique l'épiphore (même chose mais en fin de phrase), la redondance ou encore l'accumulation. Dans le théâtre lagarcien, l'usage de cette figure n'est pas ponctuel : il envahit toute la pièce et le discours de tous les personnages. Loin de répondre à un souci de clarification comme le voudrait la figure originale, l'épanorthose systématique engendre au contraire une constante hésitation, le sens restant toujours comme flottant entre la première formulation et ses multiples corrections. Prenons comme exemple un extrait du monologue de Suzanne dans *Juste la fin du monde* :

SUZANNE. – Lorsque tu es parti
– je ne me souviens pas de toi –

je ne savais pas que tu partais pour tant de temps, je n'ai pas fait attention,
je ne prenais pas garde,
et je me suis retrouvée sans rien.
Je t'oubliai assez vite.
J'étais petite, jeune, ce qu'on dit, j'étais petite.
Ce n'est pas bien que tu sois parti,
parti si longtemps,
ce n'est pas bien et ce n'est pas bien pour moi
et ce n'est pas bien pour elle
(elle ne te le dira pas)
et ce n'est pas bien encore, d'une certaine manière,
pour eux, Antoine et Catherine.
Mais aussi
– je ne crois pas que je me trompe –,
mais aussi ce ne doit pas, ça n'a pas dû, ce ne doit pas être bien pour toi non plus,
pour toi aussi. [...] (ThCIII, p. 218-220)

Dans cette réplique, la voix de Suzanne semble éclater en une multitude de « sous-voix ». Suzanne voudrait reprocher son absence à Louis, mais elle hésite sans cesse : doit-elle lui reprocher son absence passée (quand elle « était petite ») ou son absence présente ? En son propre nom ou en celui de la famille (la Mère, Antoine et Catherine) ? De plus, elle ne parvient pas à exprimer ses propres sentiments et préfère projeter ceux de Louis qui lui garde le silence.

Le plus important (« ton absence nous pèse ») ne sera jamais dit, tout comme Louis repartira sans avoir annoncé sa mort prochaine. La parole semble se perdre dans ses circonvolutions, comme si le personnage 'jouait contre le temps'. Suzanne cherche non seulement à s'exprimer le plus précisément possible (comme en témoignent les nombreux tirets et adjectifs) mais semblent aussi vouloir prévenir la parole de Louis.

Ainsi, selon les mots d'Armelle Talbot, elle se « déresponsabilise » :

Par ce moyen [l'épanorthose], l'énonciation présente refuse en effet d'endosser la responsabilité du passé (qu'elle est censée fixer à mesure qu'elle s'éloigne de son commencement) et celle de l'avenir (qu'elle est censée ouvrir à mesure qu'elle approche de son terme). Or ce processus de déresponsabilisation se manifeste paradoxalement à travers une pulsion de maîtrise qui la conduit continûment à vouloir *assurer ses arrières et prendre les devants*.⁷³

Selon elle, la clé de l'épanorthose se situe dans son rapport au temps. Elle crée une véritable tension entre passé, présent et futur. En se plaçant dans un éternel entre-deux, l'épanorthose laisse ouvert le champ des possibles et est, dans ce sens, proprement dialogique :

Le dernier mot choisi ne se substitue pas aux précédents mais les décentre et les irréalise, de sorte que tout reste possible – « et ceci et cela, et le contraire encore » [DRAO, p. 14] – et qu'il revient au destinataire de se laisser « entraî[er] sur le terrain mouvant des mots » [NH, p. 122] ou, au contraire, de décider autoritairement du sens du discours et de la fin de l'histoire.⁷⁴

Ainsi, il n'y a pas de « dernier mot », les mots se superposent les uns aux autres mais sans s'effacer les uns les autres : derrière le mouvement de cette parole en constante

construction se cache une fois de plus le motif du palimpseste. Comme la superposition des images, textes et sons dans le film *Journal 1*, l'épanorthose permet une superposition de mots qui ouvre le champ des possibilités d'interprétations.

Le personnage lagarcien s'exprime dans un langage qu'il a du mal à maîtriser. Comme Lydie Parisse le remarque, « le langage nous préexiste. Écrire c'est tenter de renommer le monde après qu'il ait déjà été nommé, c'est s'inscrire dans un langage déjà-là [...] »⁷⁵. Le personnage ne peut s'exprimer que sur une toile déjà peinte, un parchemin déjà utilisé où tous les mots deviennent suspects car déjà empreints de sens, habités par d'autres voix que la sienne. Ainsi Parisse parle de « parole trouée »,⁷⁶ terme qui nous paraît d'autant plus approprié qu'il fait écho à la notion de fragment et, par là, au palimpseste. Le personnage lagarcien cherche sans cesse à gratter le palimpseste sans pouvoir retrouver le fragment perdu.

Derrière l'effort de langage du personnage et sa difficulté à « produire du discours » apparaît en filigrane le processus créateur de l'écrivain. Pour Catherine Naugrette « l'épanorthose [...] est là avant tout pour fonder la pratique de l'écriture comme réécriture »⁷⁷ et il nous apparaît en effet que le germe de toutes les pratiques de réécritures lagarciennes est déjà présent dans le discours de ses personnages sous forme d'un véritable palimpseste interne. Le palimpseste est ainsi formé dans le texte et par les textes. Le travail sur la langue et la déconstruction font basculer le plaisir du texte vers la jouissance qui « divise et dépersonnalise le sujet » comme l'exprimait Barthes⁷⁸. En « dépersonnalisant » le personnage, ou du moins en le rendant suspect, Lagarce interroge le sujet et l'identité – l'identité devient elle aussi comme « trouée », si bien que nous parlerons dans le prochain chapitre d'identité-palimpseste. Mais la question de l'identité, en particulier dans des œuvres comme *Journal 1*, renvoie à la figure de l'auteur. Derrière le palimpseste des œuvres, se cache l'auteur. Parisse le remarque aussi :

[les personnages] donnent à entendre, en filigrane, une voix, incertaine, déchirée, une voix que le dramaturge semble vouloir refuser à habiter et qui pourtant, est omniprésente : celle de l'auteur.⁷⁹

Cette voix, selon nous, se fait plus forte dans les derniers textes de Lagarce, et en rapport à la maladie – ce que nous explorerons dans le troisième chapitre.

Conclusion du chapitre

L'écriture du palimpseste repose sur un paradigme multiple : une réflexion sur le temps qui passe notamment par la remise en question du statut du présent, une dimension fragmentaire révélée notamment dans l'éclatement du texte en plusieurs voix et par l'éclatement de la voix elle-même, et enfin par l'importance de l'absence. Cette absence trouve d'ailleurs écho dans la typographie lagarcienne, non seulement par l'intervention de ce signe (...) – tout à fait lagarcien⁸⁰ et qui n'a jamais vraiment accepté d'explications – mais aussi par la place donnée au « blanc » de plus en plus importante au fil des œuvres. Mais confrontée au blanc du papier, l'encre apparaît avec plus de clarté, plus de force. En effet, comme nous l'avons évoqué, si le fragment est brisure, manque, ne gagne-t-il pas par la même « tout son pouvoir d'évocation » ?

L'écriture du palimpseste, qui se caractérise par le brouillage et la non-linéarité, offre souvent une multitude possible d'interprétations. C'est ainsi que l'œuvre lagarcienne, loin de témoigner de la faiblesse du langage, de son inutilité, vient en fait réaffirmer le pouvoir de la « langue », des « mots ». Dans son étude sur l'épanorthose lagarcienne, Talbot affirme :

[...] il faut donc ajouter que l'objectif dilatoire qui motive l'épanorthose constitue précisément le point de retournement de cette figure stratégiquement contre-productive et poétiquement féconde : à employer tant d'énergie à neutraliser son propre surgissement, la parole se trouve investie d'une présence décuplée ; à soumettre le passé et le futur au vertige de l'inaccompli, elle en agrège les forces.⁸¹

Ainsi, les stratégies d'éclatement de la voix ne donnent que plus de force aux mots, à la langue. C'est aussi cette force de l'écrit que l'on peut constater dans le film *Journal I*. Si de nombreux amis de Lagarce ou simples spectateurs du film ont été émus ou choqués, ont pensé qu'« [il] se mettai[t] en danger »⁸², c'est avant tout et surtout pour ce qu'il révélait dans les mots de son journal, à savoir l'homosexualité et le sida, pourtant absents du reste du film. Dans sa comparaison entre l'œuvre de Kafka et celle de Lagarce, Jongy va plus loin : selon elle, les deux auteurs ont en commun la vision d'une parole créatrice. Les personnages deviennent alors des « intégristes du langage » qui pensent qu'« un seul mot peut contenir la vérité »⁸³ d'où leur acharnement à trouver le bon mot, l'expression la plus juste.

Ainsi, le palimpseste, dans son indécision même, permet d'investir la langue de tout son pouvoir. Il permet, pour reprendre Vincent Tasselli, « l'effacement du monde dans le mot, et la toute-puissance réactivée de la langue »⁸⁴. Comme nous l'avons évoqué,

pour Lagarce lui-même « Le sujet le plus important, c'est la langue. Ce sont les mots »⁸⁵. Dans le même entretien, il affirme que « l'auteur est un criminel. Il a laissé à l'intérieur de son texte les indices de son crime » et que c'est donc son rôle de metteur en scène « est de les trouver »⁸⁶. Dans le chapitre suivant, ce sera à notre tour de relever les indices qui nous renvoient à la figure de l'auteur que Lagarce a semé dans son travail.

¹ Max Silverman, *Palimpsestic Memory: The Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, Oxford, Berghahn Books, 2013, p. 3.

² *Id.*

³ Karine Chevalier, *La Mémoire et l'Absent : Nabile Farès et Juan Rulfo de la Trace au Palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 133.

⁴ Nabile Farès est né en Algérie sous la colonisation française et Juan Rulfo, mexicain, orphelin après la Révolution, est marqué par les ruines de la colonisation.

⁵ Karine Chevalier, *op. cit.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 17.

⁸ André Petitjean, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre » in *Pratiques*, no 74, Metz, juin 1992, p. 116-119.

⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰ *Ibid.*, p. 111-112.

¹¹ Pierre-Jean Dufief, *Les Écritures de l'intime de 1800 à 1914 : autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris, Éditions Bréal, 2001, p. 107.

¹² Jean-Pierre Sarrazac, « Le partage des voix », in *Nouveaux territoires du dialogue*, ouvrage dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 1995, p. 12.

¹³ Nous opposons ici les termes « mimétique » et « diégétique » en partant du principe aristotélicien que la *mimêsis* cherche à montrer l'évènement en l'imitant tandis que la *diégêsis* cherche à le raconter.

¹⁴ Entretien sur France Culture avec Lucien Attoun, retranscrit dans « Vivre le théâtre et sa vie, Jean-Luc Lagarce » in *Théâtre / Public*, n.129, mai-juin 1996, p. 7.

¹⁵ Dictionnaire du CNRTL, Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI), [en ligne].

URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9criture> [consulté le 19/03/2014].

¹⁶ Ou presque : Lagarce réalisera aussi un film court *Portrait* (1 minute) en 1993.

¹⁷ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

¹⁸ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 99.

¹⁹ Michel Butor, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960.

²⁰ Notes consultées à l'IMEC. LAG 53.1 (*Mes deux dernières années (texte)*) : projet du roman *Les Adieux* (1/5)), feuille 2, « Correspondances, coïncidences ».

²¹ Le livre est divisé en trois parties qui correspondent à trois tentatives. La première est celle de Pierre Vernier qui adresse son récit à son neveu, Pierre Eller. La seconde partie correspond au deuxième essai de Pierre Vernier qui décide d'écrire à travers le personnage/destinataire de son neveu. La tentative finale est menée par Henri Jouret, autre professeur et oncle de Pierre Eller, tandis que Vernier est sur son lit de mort.

²² Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 8-9.

²³ Cf. chapitre I.

²⁴ Claude Murcia, *Nouveau Roman/nouveau cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 1998, p. 38.

²⁵ Marie-Hélène Boblet, « L'hybridité générique du théâtre de Lagarce. *Le Pays lointain* (1995) » in *Poétique*, n. 156, 2008, p. 421.

²⁶ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 57-58.

²⁷ Laurence Benaïm, « Instructions aux domestiques, d'après Swift », [en ligne], *Le Monde*, 16 décembre 1986.

<URL:http://www.lemonde.fr/archives/article/1986/12/16/instructions-aux-domestiques-d-apres-swift_2930040_1819218.html?xtmc=lagarce&xtcr=1> [consulté le 25/04/2016].

²⁸ Jean-Luc Lagarce, « Atteindre le centre. Entretien avec Jean-Michel Potiron » in *Jean-Luc Lagarce, Europe*, n. 969-70, janvier-février 2010, p. 148.

²⁹ Bertolt Brecht, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999, p. 49.

³⁰ Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*, p. 147.

³¹ François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite – Intergénérativité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 216.

³² Claude Murcia, *op. cit.*, p. 65.

³³ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 164.

³⁴ Max Silverman, *op. cit.*, p. 41.

³⁵ Alain Resnais (réalisateur) et Alain Robbe-Grillet (scénariste), *L'Année dernière à Marienbad*, 1961.

- ³⁶ Martine Bubb, « Le mystère de la chambre noire. *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais. » in *Philosophie et cinéma*, dirigé par Jean-Louis Déotte, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 85
- ³⁷ René Prédal, *L'Itinéraire d'Alain Resnais*, 1996, cité dans Max Silverman, *op. cit.*, p. 61.
- ³⁸ Marie-Laure Basuyaux, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », [en ligne], *Fabula / Les colloques*, « L'idée de littérature dans les années 1950 ». <URL : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>>, [consulté le 11/09/2014].
- ³⁹ Lydie Parisse, *Lagarce : Un Théâtre entre présence et absence*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 42.
- ⁴⁰ Lagarce/Potiron, *op. cit.*, Europe, p. 147-148.
- ⁴¹ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 43.
- ⁴² Julie Valero, *Le Théâtre au jour le jour : Journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 123.
- ⁴³ Texte compris dans le livret du DVD, p. 31-53, réécriture correspondant aux pages 363-552 du *Journal 1977-1990* et 9-25 du *Journal 1990-1995*. On passe donc d'environ 205 pages à 22.
- ⁴⁴ Dossier pédagogique du CNT et CNC, « Voyages en pays lointains – Joël Jouanneau met en scène Jean-Luc Lagarce d'Isabelle Marina et *Journal* de Jean-Luc Lagarce », [en ligne], p. 16. <URL: http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/voyage_pays.pdf> [consulté le 18/11/2014].
- ⁴⁵ Voir citation de Dufief, note 11.
- ⁴⁶ Claude Murcia, *op. cit.*, p. 88.
- ⁴⁷ Voir « remarques générales » plus haut.
- ⁴⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 129.
- ⁴⁹ Selon les cours 62 à 66 donnés par Deleuze à l'Université Paris 8, [en ligne]. <URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=11> [consulté le 18/11/2014].
- ⁵⁰ Entretien du 13 mai 1993 avec Catherine Derosier, joint au livret du DVD de *Journal 1*.
- ⁵¹ Louis Van Delft, « Poétique du fragment » in *Les Spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 219.
- ⁵² Fabienne Pommel, « Présentation : Réflexions sur le miroir », [en ligne], p. 26. <URL : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1222691094_doc.pdf> [consulté le 12/02/2016].
- ⁵³ Lagarce/Derosier, *op. cit.*, p. 57.
- ⁵⁴ Claude Murcia, *op. cit.*, p. 65.
- ⁵⁵ Dominique Kunz, « Le journal intime. Méthodes et problèmes », [en ligne], Université de Genève, 2005. <URL: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html#ji040000>> [consulté le 11/02/2016].
- ⁵⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance. Tome I : Janvier 1830 - Mai 1851*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1973, p. 730.
- ⁵⁷ Dictionnaire du CNRTL, *op. cit.*, consulté le 19/03/2014. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/polyphonie>
- ⁵⁸ Michel Olsen, *Remarques sur le dialogisme et la polyphonie*, [en ligne], documents de travail, les polyphonistes scandinaves, n. VI, novembre 2002. <URL : <http://rossy.ruc.dk/ojs/index.php/poly/article/viewFile/2429/744>> [consulté le 20/03/2014].
- Claire Stolz (dir.), « Atelier de théorie littéraire : polyphonie », [en ligne]. <URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie>> [consulté le 20/03/2014].
- Jean Peytard, *Mikhaïl Bakhtine : Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand Lacoste, 1995.
- ⁵⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 46-47, cité dans Claire Stolz, « Polyphonie et genres littéraires », [en ligne]. <URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_et_genres_litt%26acute%3Braires> [consulté le 20/03/2014].
- ⁶⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 16.
- ⁶¹ Geneviève Jolly et Alexandra Moreira da Silva, « Voix » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, éditions Circé, 2010, p. 224.
- ⁶² Dictionnaire du CNRTL, *op. cit.*, [en ligne]. <URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9panorthose>> [consulté le 16/12/2014].
- ⁶³ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 12.
- ⁶⁴ « Ou encore, elles peuvent être le détour d'une phrase, le jeu des mots, Louise, Hélène, Solange, Béatrice et Anne, comme dans les films. Jeu chorégraphique et variations sourdes dans la maison familiale. S'appeler aussi Électre, Chrysothémis, Iphigénie, Clytemnestre et la femme captive, la Troyenne.

Et le jeune homme. Oreste. Possible aussi. Sûrement.

On fera ça, au détour d'une phrase, on fera ça.

Et encore, c'est pareil, toujours pareil, Olga, Macha, Irina et Natalia Ivanova, celle-là qu'on n'aime pas, et la vieille Anfissa, épuisée par le labeur. Toutes les cinq à regarder la vallée qui conduit vers Moscou, et à se déchirer le naufrage un peu minable d'un frère au costume trop large. *Et cela aussi, dans un autre moment...*

Et les sœurs anglaises, les Brontë, à se jeter les romans à la tête, la névrose dans la lande et le frère, dévoré par la folie, la dégénérescence du corps et de l'âme, le poids trop lourd qu'on voulut lui faire porter, le frère idéal endormi dans sa petite chambre du haut, celle sous les toits, dominant la vallée, toujours la même histoire, *l'ai dit déjà*. » Synopsis écrit par Lagarce en réponse à la commande de Théâtre Ouvert, consultable sur le site officiel.

<URL : http://www.lagarce.net/oeuvre/info_texte/idtexte/4/type/ensavoirplus>

⁶⁵(« [...] le jour où il reviendra, je mettrai ma robe rouge, celle-là que vous toutes détestez, avez toujours détestée, ma robe rouge dans laquelle j'ai l'air vulgaire des filles du samedi soir, je cours et j'enfile ma robe rouge et il me retrouve telle qu'il me quitta. [...] » p. 235)

⁶⁶«lorsqu'il passe le pas de la porte et laisse glisser son sac, /un sac de marin comme en utilise les marins [...] /m'est venue encore en tête la question de savoir si ce sac,/là, à mes pieds, / si ce sac qui glisse maintenant vers le sol, /si ce sac, sac de marin ou sac militaire, si ce sac est le sac/qu'il avait lorsqu'il nous quitta, le même exactement [...] » ThCIV, p. 236-237.

⁶⁷ Karine Chevalier, *op. cit.*, p.10.

⁶⁸ Geneviève Jolly, « La choralité ou la mise en mouvement de la parole théâtrale » in *IV- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, colloque Paris III-Sorbonne nouvelle, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 222.

⁶⁹ Jean-Pierre Sarrazac, « Dialogue (crise du) » in *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2010, p. 65.

⁷⁰ Jacqueline Authier-Revuz et Claire Doquet, « "Ce que je veux dire..." : Accompagnements métadiscursifs d'une défaite de la parole » in *Les Représentations de l'oral chez Lagarce. Continuité, discontinuité, reprise*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 18.

⁷¹ *Ibid.*, p. 63 (ce sont les auteurs qui soulignent).

⁷² Béatrice Jongy, « Habiter l'image. Lagarce à la lueur de Kafka » in *Traduire Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 125.

⁷³ Armelle Talbot, « L'épanorthose : de la parole comme expérience du temps », in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique. Colloque de Paris III*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 264.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁷ Catherine Naugrette, « Lagarce palimpseste » in *Jean-Luc Lagarce*, revue *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 195.

⁷⁸ Roland Barthes, entretien pour l'émission *Le Fond et la forme* du 19 mars 1973, [en ligne].

<URL : <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>> [consulté le 27/11/2015].

⁷⁹ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁰ Ce sera même le symbole de L'Année (...) Lagarce en 2007.

⁸¹ Armelle Talbot, *op. cit.*, p. 268.

⁸² Lagarce/Derosier, *op. cit.*, p. 57.

⁸³ Béatrice Jongy, *op. cit.*, p. 136.

⁸⁴ Vincent Tasselli, « Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue troué, un geste théâtral contemporain », [en ligne], *Loxias*, 46, 2014.

<URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7877>> [consulté le 16/02/2015].

⁸⁵ Lagarce/Potiron, *op. cit.*, *Europe*, p. 147-148.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 147.

Chapitre III : Palimpseste et identité

Dans cet ultime chapitre, nous nous intéresserons à la place du journal dans l'écriture de Lagarce. Il nous apparaît que ces deux volumes, publiés en 2007, ont souvent été mis de côté dans les études sur Lagarce alors que nous les considérons comme une œuvre à part entière constituant une dimension importante du palimpseste lagarcien. Si de nombreux critiques rejettent l'approche autobiographique, tels Geneviève Jolly et Julien Rault qui observent :

La mise en garde initiale, 'dissocier l'homme et l'œuvre', s'explique par le penchant persistant de la critique à pister, dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce, une dimension autobiographique, alors qu'il s'avère bien plus fructueux de prendre en compte la piste de la réécriture.¹

Nous pensons au contraire que la piste de la réécriture telle que nous l'avons explorée renvoie à la question de l'écriture de soi. Nous l'avons vu, le journal est, au même rang que d'autres textes, le sujet et le point de départ de multiples réécritures. Il participe aussi, notamment à travers *Journal 1*, de ce que nous avons défini dans le chapitre précédent comme « écriture du palimpseste ». C'est un journal aux multiples visages, couvrant une très longue période (dix-huit ans) et de nombreux thèmes, qui recoupent ceux de l'œuvre (le théâtre en province, la maladie). Mais le journal, en tant que journal, nous invite à nous intéresser à l'auteur comme double, à la fois écrivain et personnage, narrateur et héros de son histoire. Nous voudrions donc ici nous interroger sur la place de l'écriture de soi chez Lagarce et par extension, sur le rapport entre identité (conscience et représentation du soi) et palimpseste.

Tout d'abord, nous remarquerons l'existence d'une écriture de soi indirecte chez Lagarce, liée au motif de la réécriture, et qui s'opère à travers l'usage de listes et notamment de listes d'œuvres (ou bibliothèques). Puis nous nous intéresserons à la 'poussée' autobiographique à laquelle Lagarce s'adonne dès la fin des années 1980 – cette multiplication de travaux entrepris autour du journal nous pousse à nous interroger sur la part autobiographique de travail de Lagarce, directe mais surtout indirecte, ce qui nous amènera à considérer son travail du point de vue de l'autofiction – et plus précisément, de l'autonarration.

Le palimpseste étant le témoin du présent et de l'absent, il nous faut aborder, dans une deuxième partie, ce qui semble être absent de l'œuvre lagarcienne mais

envahit pourtant les pages du journal et y prend de plus en plus de place à partir de 1988, à savoir le sida. Lagarce écrit dans les pages du journal, « le Sida n'est pas un sujet », phrase que de nombreux critiques² utilisent pour mettre en garde les lecteurs/spectateurs/chercheurs qui voudraient s'intéresser à cet aspect. Cependant, ces derniers oublient de remettre ces propos dans le contexte du journal dont ils sont tirés. Lagarce écrit en effet, le lundi 20 juin 1994 :

[...] J'essaie de dire que le Sida n'est pas un sujet. (JII, p. 393)

Il poursuit cependant dans cette même entrée :

Je parlerai de « ma » maladie, je crois (je vous fais un plan de travail dans les jours qui viennent, j'ai décidé cela, c'est ridicule, mais je ferai cela). J'écirai, je crois sur « ma » maladie, ma résistance donc, mais je ne vais pas me spécialiser dans je ne sais quelle « spécialisation » effrayante (et ridicule).

Nous souhaitons donc analyser la place du sida dans l'œuvre de Lagarce. En effet, Lagarce lui-même ne dit pas directement que « le Sida n'est pas un sujet » mais qu'il « essaie de le dire » (ce qui sous-entend qu'il n'y parvient pas – idée renforcée par la suite où il annonce qu'il veut parler de sa maladie). Notons ici le possessif, « ma » maladie, que l'on retrouve chez d'autres séropositifs, comme Jean-Paul Aron ou Pascal de Duve.³ Dans l'écriture du palimpseste, nous l'avons vu, l'absence est aussi révélatrice que la présence : nous intitulerons cette partie « (ne pas) parler du sida », ce qui nous permettra de rester dans l'entre-deux caractéristique de l'écriture lagarcienne.

Enfin, après avoir identifié les éléments disséminés qui créent une identité-palimpseste de l'auteur puis analysé comment un élément autobiographique (le sida) vient s'immiscer dans l'écriture en filigrane, c'est finalement un autre élément qui nous apparaît : la persistance de la figure de l'auteur dans son œuvre. Nous chercherons à démontrer dans cette ultime partie comment Lagarce *hante* ses textes, tel Lazare revenu des morts, en nous appuyant sur les théories de Cayrol mais aussi de Derrida.

Partie I : Une identité-palimpseste

Dans cette partie, nous nous intéresserons au problème de l'identité comme représentation du soi dans l'écriture lagarcienne. En effet, dans différents textes, Lagarce révèle certains aspects de son identité, de façon indirecte et fragmentée. Cette identité, disséminée dans l'œuvre, apparaît elle-même comme palimpseste : constituée

de plusieurs dimensions, elle ne se donne ni directement ni complètement mais est au contraire caractérisée par la fragmentation et le manque.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons à un aspect particulier de l'écriture lagarcienne qui est l'usage de listes d'œuvres. De la composition des *Solitaires Intempestifs* aux listes de films, livres et spectacles du journal, Lagarce semble avoir particulièrement à cœur d'exposer sa bibliothèque personnelle, qu'il va même jusqu'à filmer dans *Journal 1*. Comme Samuel Beckett qui écrivait « je suis fait de mots, des mots des autres »⁴, Lagarce fait de la liste, de la bibliothèque, une forme d'écriture de soi qui ouvre la voie d'une identité-palimpseste.

Cette identité-palimpseste entre en résonnance avec la pratique d'une certaine écriture de soi, à travers ce que nous avons appelé la « poussée autobiographique » chez Lagarce, des écrits proprement autobiographiques aux écrits qui évoquent de façon plus subtile la figure de l'auteur. Entre autonarration et fiction du réel, Lagarce invite le lecteur à participer activement à ce jeu de *brouillage*, permettant la construction d'un mythe personnel.

Liste et bibliothèque

Des listes établies par les personnages (on pense en particulier aux *Règles du savoir-vivre dans la société moderne*) à celles établies par l'auteur en personne dans son journal, Lagarce présente une forte propension à l'énumération. Tout comme la figure de l'épanorthose qui peut parfois apparaître comme une liste (dans l'intérêt porté à la précision qui se traduit souvent par de longues énumérations), cette occurrence dépasse le simple fait littéraire et prend un enjeu bien spécifique dans le texte lagarcien, lié à la bibliothèque et à la représentation du soi.

La liste est, par définition, une suite d'éléments, souvent présentée en colonnes : l'énoncé s'organise par juxtaposition, sans réelle syntaxe ou hiérarchie. Cependant, la liste s'est fait une place en littérature à travers les âges, de l'Antiquité à aujourd'hui⁵. Selon Georges Perec, qui dédie une grande partie de son écriture à la liste :

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de tout recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte [...].⁶

La liste se situe ainsi « entre l'exhaustif et l'inachevé », elle se veut complète mais reste, par essence, déficitaire. La liste, qui voudrait donner l'illusion du contrôle et de la totalité, apparaît donc fragmentaire, aussi bien dans la forme que dans le contenu. Chez Lagarce, c'est à un type particulier de liste que nous avons affaire et qui nous intéressera ici, à savoir la liste d'œuvres (livres, spectacles, films), que nous retrouvons en particulier dans le journal et son adaptation vidéo. Dans ce cas particulier, la liste se fait exposition de la « bibliothèque personnelle ». Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, Lagarce, dès les premiers cahiers, prend l'habitude de noter dans son journal livres lus, films et spectacles vus. Lorsqu'il résume les neufs premiers cahiers, il le fait sous forme de liste (en colonne !), énumérant dans le même élan vie intime, écritures et lectures, les mettant de facto au même niveau et leur donnant la même importance. Lorsqu'il adapte une partie de son journal en film, Lagarce résume des pages entières en quelques lignes seulement mais choisit néanmoins de conserver la plupart des références aux livres lus. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre I, cette pratique se rapproche de la pratique grecque de l'*hupomnêmata* décrite par Foucault, qui vise à « rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi »⁷. Autrement formulé, l'*hupomnêmata* permet la « constitution d'un rapport à soi dans lequel l'autorité du passé se transmute en une altération créative de soi »⁸. Nous argumenterons donc qu'en listant ses références, Lagarce explore le déjà dit mais dans la perspective de la construction de soi, nous donnant aussi accès à nous, lecteurs, à une certaine facette de son identité⁹.

Si on prend l'exemple déjà étudié (chapitre I) de la pièce *Les Solitaires Intempestifs*, nous constatons que cette pièce, entièrement constituée d'extraits d'époques et d'auteurs différents, fonctionne elle-même comme une sorte de liste de lecture établie par Lagarce qui semble rendre hommage à ses modèles, romanciers ou dramaturges. Pourtant, la pièce ne se veut pas un simple tribut et est conçue de façon beaucoup plus personnelle : le titre du projet original (1957-1987) nous rappelle en effet qu'il s'agissait pour Lagarce, à travers son écriture, de faire un bilan, le bilan de ses trente ans. La pièce suit un groupe d'hommes et femmes pendant quatre saisons (quatre parties, de l'Été à l'Hiver) qui sont en fait trois époques de leurs vies – hommes et femmes qui appartiennent à la même génération que Lagarce, comme le rappelle le « nous » du programme (cf. TI, p. 98). Ainsi, Lagarce donne-t-il à la pièce, véritable

« condensé métonymique de sa bibliothèque personnelle »¹⁰, un ton véritablement personnel et lié à une problématique de soi – il utilise « les mots des autres » pour parler de sa génération et donc de lui-même.

Selon Géraldine Sfez :

Les livres lus sont autant de signes des lieux et des détours empruntés, et le lecteur qui se tourne vers sa bibliothèque devient l'archéologue de ses propres lectures et de son propre « moi ». A travers les livres qu'il a lus, c'est le fil de son identité qu'il peut ainsi s'attacher à ressaisir.¹¹

Lagarce, comme nous le voyons dans son journal, se fait « archéologue de ses propres lectures et de son propre "moi" », non seulement en répertoriant ses lectures mais aussi en y revenant par la suite – mouvement de retour signalé par les notes qu'il ajoute au journal en le recopiant en 1995. Il remarque dans une note à propos du 10 mars 1985 :

[17 mai 1995] J'avais bon goût. Aimer les films de Sally Field !.... (JI, p. 129, note 2)

Et à propos d'un spectacle de Chéreau critiqué le 15 avril 1985 :

[18 mai 1995] Pour un spectacle si peu réussi, je garde toujours un immense souvenir, une des belles œuvres que j'ai vues... (JI, p. 133, note 4)

Dix ans après, dans ce « retour sur soi » qu'est la transcription de son journal intime, Lagarce prend la peine de revisiter ses références, n'hésitant pas à faire preuve de sarcasme et à contredire ses premières impressions, donnant véritablement l'image d'une identité multiple. Au-delà de la fragmentation, les identités entrent ici en dialogue et se superposent, créant une identité qu'on peut qualifier de « palimpseste ».

Mais au-delà de cette idée, c'est le fait même d'exposer sa bibliothèque qui est un mouvement vers la constitution d'une identité-palimpseste. Selon Alberto Manguel, théoricien et penseur de la lecture, « une bibliothèque est le reflet de votre façon de penser; c'est un autoportrait »¹² : un autoportrait, certes, mais qui ne peut être, une fois encore, que fragmentaire. Tout comme la liste a quelque chose d'inachevé, la bibliothèque n'est pas seulement constituée de livres lus et fondateurs, mais aussi d'ouvrages non lus, prêtés ou encore empruntés. C'est précisément pour cette raison que l'on peut parler de « palimpseste » :

On retrouve donc dans la mémoire comme dans la bibliothèque ces processus propres au palimpseste d'écriture, d'effacement et de recouvrement. [...] Or ce sont les mêmes processus d'accumulation et de sédimentation qui participent à la construction de l'identité du lecteur. La mémoire constamment réordonnée et réécrite, la bibliothèque constituée de lignes mais aussi d'espaces vides, traduisent une identité elle-même « palimpseste », qui s'élabore à partir de la juxtaposition de différents « moi »¹³.

C'est parce que la bibliothèque, comme la liste, présente des espaces « vides » qu'elle peut donner la représentation d'une identité-palimpseste. Tout comme le palimpseste

ne s'appréhende pas immédiatement et se construit dans le temps, l'absence et la fragmentation, l'identité-palimpseste se constitue en plusieurs dimensions, « différents "moi" », qui viennent se superposer, se juxtaposer mais aussi parfois se recouvrir et s'effacer. Ainsi, l'identité-palimpseste se révèle aussi dans l'ambivalence présence/absence.

Lagarce remarque, à propos de *Journal 1*:

Le film, il a à voir avec ça... Il a à faire avec une liste de prénoms, une liste de films, une liste de livres, de pièces, d'endroits où tu es allé, et c'est pas autre chose. Et ça, ça te définit en creux, parce qu'il y a tout ce que tu as laissé de côté.¹⁴

La liste et la bibliothèque donnent une définition « en creux », qui vient souligner certains aspects mais vient aussi en dissimuler d'autres, restés tus. On peut aussi voir dans la liste une tentative de « tout dire », une tentation d'exhaustivité pour prendre le contrôle d'une situation qui lui échappe : vouloir englober toute sa vie au moment où elle est menacée. Cependant, dans ses notes pour le projet de *Journal 1*, Lagarce note :

Comme générique, il peut y avoir « les gens qui sont dans le film », et comme générique de fin, les gens qui n'y sont pas, qui auraient pu. Comme le défilé de ceux dont on ne garde pas de traces.¹⁵

Les limites de la liste rendent impossible la constitution d'une liste qui contiendrait tous les éléments et la création d'une liste appelle la création d'une autre... Car malgré leur absence, les « gens qui ne sont pas dans le film » ne sont pas des gens « dont on ne garde pas de traces ». En voulant faire apparaître leurs noms dans le générique de fin, Lagarce souligne une fois de plus la double nature du palimpseste qui dans la présence révèle l'absence. De même, la figure de l'auteur dans la liste ou celle du lecteur dans la bibliothèque, n'est pas immédiatement perceptible mais se donne en filigrane, comme une présence fantomatique.

En choisissant la forme de la liste ou en exposant sa bibliothèque, Lagarce s'adonne à une écriture de soi qui se veut indirecte. À travers ces listes de prénoms, de films, de livres, de pièces [etc.], Lagarce laisse à voir une partie de sa subjectivité. Dans la liste comme dans la bibliothèque, l'élément qui apparaît en filigrane n'est autre que celui qui les a organisées. Si la liste et la bibliothèque sont bien des autoportraits, elles ne sont et restent que des portraits en creux, par là même palimpsestiques. Géraldine Sfez parle d'« identité-palimpseste du lecteur », nous expliquant que la bibliothèque comme l'identité se forme dans une juxtaposition de différentes couches, qui sont autant de différents « moi ». Chez Lagarce, ces différents « moi » se trouvent disséminés dans les œuvres : que cela soit dans les listes qui peuplent certaines œuvres

ou le journal lui-même, dans les citations admises ou cachées, ou dans le complexe jeu d'autoréférences et de brouillage autobiographique. Ainsi, dans le palimpseste lagarcien se manifeste fugitivement la figure de l'auteur, figure ambiguë qui organise et bouleverse le texte, ramenant sans cesse le lecteur à la biographie, comme nous allons l'étudier dans la partie suivante.

Poussée autobiographique et autonarration

A travers l'usage de listes et en particulier de listes de livres, Lagarce s'adonne à une écriture de soi très indirecte mais qui pourtant dessine une facette de son identité de lecteur mais aussi d'écrivain. Ce dévoilement de soi prend une autre tournure à la fin des années 1980 jusqu'à sa mort en 1995, période où le travail de Lagarce connaît une véritable 'poussée' autobiographique, mouvement qui coïncide avec la multiplication des pratiques auto-hypertextuelles observées dans le chapitre I¹⁶. C'est à cette époque que Lagarce concentre une grande partie de son écriture au journal, travaillant dans et autour de celui-ci. Il résume les neuf premiers cahiers de son journal (c'est d'ailleurs ce résumé qu'on trouve dans la version publiée) et entreprend de dactylographier les autres (en y ajoutant des commentaires en notes, comme nous l'avons déjà évoqué). Il adapte une partie de celui-ci dans son film *Journal vidéo*, et entreprend une série de récits à partir du journal :

[...] Ai décidé de travailler sur la mise au propre de ce Journal¹⁷, depuis quelque temps déjà comme un long travail d'écriture dont je ne verrai pas la fin (ajoutant chaque jour et reportant d'autant...) et y puisant et l'abandonnant de fait, matière aux travaux que je projette.

Je voudrais écrire sous la forme courte de *L'Apprentissage* quelques récits comme cadres, mais qui seront un ensemble, le récit morcelé de ces deux ou trois années (lieux, personnages, la maladie, le travail, y revenant à contrepoint). (JII, p. 429-430)

Il annonce dans ces mêmes pages l'écriture de plusieurs textes, dont deux, *Le Bain* et *Le Voyage à La Haye* qu'il aura effectivement le temps d'achever avant sa mort. Le premier récit, *Le Bain*, raconte un weekend avec G.¹⁸ pendant l'été 1990 (épisode qui clôture *Journal vidéo*). *Le Voyage à La Haye* reprend quant à lui un épisode correspondant aux entrées du journal du 8 au 21 février 1994 dont le fameux « voyage à La Haye » du titre n'est en fait qu'une partie.

Cependant, le statut de ces récits apparaît immédiatement problématique. Contrairement à ce que l'on pourrait penser en lisant l'extrait précédent, dans lequel Lagarce parle de puiser dans le journal de la matière pour écrire des récits sous une

« forme courte », rien ne permet d'affirmer que son entreprise est purement autobiographique – au contraire, il annonce vouloir prendre l'exemple de *L'Apprentissage*, dont le statut, comme nous allons le voir, est problématique.

Écrit en 1993, *L'Apprentissage* répond à une commande de Roland Fichet pour son projet « Récits de naissance ». Plutôt que de naissance, Lagarce choisit de raconter une renaissance, du point de vue d'un homme qui sort du coma. On le suit à partir du moment où il ouvre les yeux jusqu'à sa première sortie de l'hôpital. Ce récit, à travers le séjour à l'hôpital, ou la présence de l'ami A. (même initiale que celle donnée à celui qu'on reconnaît être François Berreur dans *Le Voyage à La Haye*), évoque la vie de Lagarce lui-même. Loin d'une lecture palimpsestueuse qui trahirait l'écriture du texte, le parallèle entre le narrateur (qui s'exprime à la première personne) et l'auteur est justifié par le texte de plusieurs passages du journal de juin 1992 (l'idée d'une deuxième vie¹⁹, la mort du jeune homme dans la chambre d'à côté²⁰, l'autorisation de sortie et les cerises²¹). L'allusion existe même dans le texte, le narrateur expliquant : « C'est l'été, nous sommes en juin » (*Trois Récit*, p.17). Le texte mêle donc fiction et réel (référentiel vérifiable), éléments inventés (le coma) et éléments vécus (le séjour à l'hôpital). Nous avons donc affaire à une écriture de soi mais qui passe par une fiction de soi permettant d'éviter une forme trop fixe de récit mais aussi de représentation du soi. Lagarce nous présente du « quasi-réel »,

notion qui autorise l'auteur à prendre sciemment des libertés avec sa vérité [...] mais [qui] lui permet surtout de casser la linéarité et l'illusoire objectivité de la réminiscence, en autorisant digressions, voyages imaginaires ou, encore, témoignages inconscients.²²

Nous parlerons donc d'autonarration, selon le terme créé par Arnaud Schmitt. Plus précis que celui d'autofiction qu'il recoupe, ce terme nous permet de mieux cerner la pratique lagarcienne puisqu'il ne demande pas l'identité onomastique entre auteur et narrateur et qu'il a pour ambition de prendre en compte l'importance du lecteur dans le processus²³. En effet, Schmitt nous rappelle que « rien ne distingue un roman d'une autobiographie, sinon le regard du lecteur, et il en est de même lorsque les deux genres sont entremêlés »²⁴. Comme lui, nous avons déjà insisté à de nombreuses reprises sur le rôle donné au lecteur par l'écriture du palimpseste, et il apparaît que ce rôle devient encore plus crucial quand le lecteur a affaire à un texte autonarratif. Le lecteur n'ayant pas lu le journal ne pourra avoir accès au palimpseste, perdant de fait toute une dimension de la lecture. Nous pouvons alors à nouveau parler d'identité-palimpseste puisque l'écriture de soi développée par Lagarce passe par l'autonarration, qui

demande un certain ‘déchiffrement’ de la part du lecteur s’il veut avoir accès à l’auteur – mais même une fois déchiffrée, l’identité reste palimpseste puisque l’autonarration « [n’aspire pas] à l’utopique unité de ce moi qui s’affiche et s’affirme avec autorité dans l’autobiographie »²⁵ mais au contraire « prend [...] en compte la relative vérité des faits »²⁶.

Nous retrouvons la même idée dans le théâtre lagarcien. De manière plus subtile, des parallèles peuvent être établis entre certains textes de fiction et la vie de l’auteur, même si le curseur se place cette fois plus nettement du côté de la fiction. Pour Parisse, « ce qui est frappant chez Lagarce, c’est la présence [...] de personnages assumant la posture de l’écrivain, comme des sortes d’hétéronymes de l’auteur »²⁷. Ces « hétéronymes » présentent plus ou moins de points communs avec l’auteur mais suffisamment pour provoquer un questionnement sur la division fiction/réel. Le spectateur/lecteur ne manquera pas, par exemple, de voir un peu de Lagarce lui-même dans le personnage de Louis, protagoniste de *Juste la fin du monde* et *Le Pays Lointain*. Comme Jean-Luc Lagarce, Louis a une sœur et frère et son métier « est d’écrire ». Il a grandi en province, les dimanches que racontent la mère rappellent ceux que Lagarce raconte dans le texte *1957-1997* au début du journal, tandis que l’importance de la voiture familiale rappelle le lien de toute la famille (et même toute la région) avec l’usine Peugeot. Quand Suzanne, la sœur de Louis, mentionne les cartes postales de Louis par exemple (« ces petits mots, ils sont toujours écrits au dos de cartes postales »), elle nous rappelle ces mots de Jean-Pierre Thibaudat dans sa biographie de Lagarce *Le Roman de Jean-Luc Lagarce* : « comme Louis, son métier est d’écrire, comme lui il n’écrit à sa famille que des cartes postales »²⁸. Nous savons aussi que Jean-Luc Lagarce, comme Louis, ne parla jamais vraiment de sa maladie à ses proches, même s’il projette de le faire dans son journal (20 avril 1992) :

Dimanche de Pâques en famille. Effrayant. Les larmes aux yeux. Et eux qui ne veulent jamais rien voir. Et un jour, il faudra leur dire que je suis en train de mourir. Me colleter ce malheur-là. (JII, p. 127)

Car Louis aussi « est en train de mourir » comme il l’annonce dès le prologue :

Plus tard, l’année d’après
– j’allais mourir à mon tour –
j’ai près de trente-quatre ans maintenant et c’est à cet âge que je mourrai [...] (ThCIII, p.207)

Louis n'est pas Jean-Luc, mais tous ces recoupements sont pour le moins troublants. Si pour Jolly et Rault l'identification entre Louis et l'auteur tient de la « légende tenace »²⁹, nous pensons que ce *brouillage* est au contraire construit par Lagarce et partie intégrante de *l'écriture du palimpseste*. L'âge que Louis se donne (« près de 34 ans ») correspond à celui de Lagarce au moment de l'écriture de la pièce (deuxième moitié de l'année 1990). Dans *Le Pays Lointain*, qui reprend la majorité du texte de *Juste la fin du monde* intégré dans un nouveau texte cinq ans après, Louis annonce cette fois : « j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai » (ThCIV, p. 277), ce qui coïncide une fois de plus avec l'âge de l'auteur. Pourquoi avoir changé cet âge si ce n'est pour créer un effet de *brouillage* autobiographique ? La remarque presque militante de Thibaudat nous apparaît incomplète :

Vouloir ramener cette pièce encore plus que les autres au niveau de la ceinture biographique, vouloir y voir la seule expression d'un homme en prise avec son Sida ou réglant ses comptes avec sa famille, c'est passer à côté d'une langue qui, dans ses scansions, ses reprises, ses cassures, sa versification intime, atteint une force poétique incantatoire, sans équivalent dans le théâtre contemporain français.³⁰

Ignorer les correspondances biographiques et le jeu de *brouillage* serait passer à côté d'une écriture et faire abstraction d'une dimension importante du palimpseste lagarcien. Dans ce cas, le projet de Lagarce ne semble pas proprement autonarratif, mais toujours en accord avec Schmitt, il apparaît comme « une fiction du réel » : « beaucoup de fiction à partir de quelques éléments réels »³¹. La fiction de Louis part d'un élément bien réel (la maladie de l'auteur) qui permet (incite ?) le lecteur à se poser la question du partage fiction/réel.

Selon Schmitt, « une double lecture simultanée » (préconisée par Gasparini comme celle portée par l'autofiction³²) est « impossible »³³. Cependant, à travers l'écriture du palimpseste et en particulier le jeu de *brouillage*, cette lecture « entre deux » nous paraît envisageable. Pour illustrer cette idée, nous voudrions à nouveau analyser l'exemple d'*Histoire d'amour (derniers chapitres)*, réécriture d'*Histoire d'amour (repérages)*³⁴. Rappelons le synopsis de la pièce : un homme (Le Premier Homme) s'évertue à écrire l'histoire d'amour qu'il vécût avec une femme (La Femme) et un autre homme (Le Deuxième Homme). Le Premier Homme est donc, comme Louis, écrivain, et comme ce dernier, il souffre d'une maladie mystérieuse, ce qui n'est pas sans nous rappeler la figure de l'auteur. Dans cette pièce, c'est surtout le paratexte qui alimente le *brouillage* et provoque une double lecture. En effet, les deux versions de la pièce ont été mises en scène par Lagarce qui incarne lui-même le personnage du

Premier Homme, aux côtés de Mireille Herbstmeyer et François Berreur, ses complices de toujours. Si pour la première version, Lagarce a dû jouer le rôle du Premier Homme « en urgence » (JII, p. 85), il s'agit pour la deuxième version d'un choix délibéré. Lagarce joue le rôle d'un homme malade qui tape sur sa machine à écrire dans un lit d'hôpital.



La machine à écrire est bien la sienne, le lit d'hôpital un ajout à la première version (les photographies du spectacle en 1983 montrent un simple lit en fer forgé). Sur les photographies collées au fond, il nous semble reconnaître le comédien Daniel Emilfork (avec qui Lagarce a travaillé notamment dans *Hollywood*) ainsi qu'une scène du spectacle *Les Égarements du cœur et de l'esprit* dans lequel il dirigeait déjà Mireille et François. Certains éléments de la mise en scène laissent donc à penser qu'il existe des coïncidences entre le personnage, l'acteur et l'auteur de la pièce, qui semblent trois facettes de la même personne. Le texte de présentation du projet est lui aussi remarquable par sa dimension autobiographique. Il s'agit d'une liste de 'prescriptions', de petites habitudes ou manies dans lesquelles un lecteur du journal reconnaît Lagarce : « avoir album de photographies », « être assis au théâtre à côté de la personne qui inspira le personnage et avoir honte », « faire le bel esprit les jours de grand naufrage »³⁵...etc. Dans cette mise en scène, Lagarce pousse plus loin la fiction du réel qui devient cette fois une véritable « fictionnalisation de soi », où l'auteur lui-même est appelé à prononcer les mots de son « hétéronyme » et à en prendre les traits. L'hybridité n'est pas seulement présente dans l'écriture mais aussi dans la

représentation. Le spectateur est alors véritablement au cœur d'une « double lecture » entre fiction et réalité, puisqu'il est amené à voir, *en même temps*, le personnage du Premier Homme et la figure de Lagarce qui l'incarne.

Dans cette recherche de liens autobiographiques, il est parfois difficile de s'arrêter et tout comme on peut croire reconnaître un texte dans un autre, il est parfois facile pour le lecteur de mélanger personnages et auteur – mais après tout, n'est-ce pas la conséquence du travail autonarratif ? En permettant au lecteur de placer sa lecture entre fiction et réel, ou dans l'entre-deux, l'autonarration enclenche une participation active du lecteur favorable – nous y reviendrons – à la création d'un mythe personnel. De plus, comme nous l'avons étudié dans le chapitre I, l'œuvre lagarcienne se nourrit de traces intertextuelles, de jeux palimpsestiques d'échos et de renvois. Julie Valero parle de la création d'« un espace autobiographique », défini comme « un jeu d'écriture [...], fruit de l'agencement de différents textes, pas tous *stricto sensu* autobiographique mais dont l'un, au moins, l'est »³⁶. Si elle ne parle pas de palimpseste, elle remarque néanmoins que « d'une pièce à l'autre, ce n'est pas tant à un entassement qu'à un épaississement des figures que le lecteur assiste »³⁷. Or, c'est justement d'« épaississement » qu'il s'agit dans le palimpseste, qui est une véritable écriture verticale. Ce que Valero nomme les « ratés » de l'espace autobiographique sont pour nous la nécessaire part d'effacement et de recouvrement palimpsestique.

Lagarce affirme lui-même dans l'interview donnée à Lucien Attoun en 1995 :

[Ces textes] correspondent, chez moi, à deux pentes. La pente de l'écriture à base de collages ou de références directes à des textes préexistants : *Nous les héros* est lié au travail que j'avais fait sur Kafka, *L'année de la peste* est partie de Defoe. Et puis l'autre pente, où je pars de... moi... ou de ce que j'observe... où donc, je laisse parler des choses plus personnelles... Enfin, jusqu'à un certain point.³⁸

Il admet ainsi se servir du « moi » comme matière, et pas seulement de son vécu ou de ses observations (même s'il précise immédiatement se servir de cela). Cependant, la séparation qu'il fait entre les deux « pentes » nous apparaît moins nette que nous pourrions le croire. Comme nous l'avons vu à travers l'exemple des listes-bibliothèques, le dévoilement/effacement du soi s'opère aussi bien dans la première pente que dans la deuxième, nous amenant du lecteur à l'auteur.

L'écriture lagarcienne sème les indices d'une certaine présence de l'auteur, que ce soit dans le choix des listes-bibliothèques ou, plus tard, dans les pratiques auto-hypertextuelles tournées vers le journal. Le dé/voilement de l'auteur passe aussi par

un certain jeu autonarratif, dans lequel autobiographie et fiction se mêlent, requérant un positionnement du lecteur, tout en permettant insidieusement une certaine présence de l'auteur dans son œuvre. L'identité ainsi représentée est palimpseste : elle se dévoile dans la superposition des éléments, de *traces* autobiographiques, mais ne peut être reconstituée dans son intégralité puisqu'instable et changeante. Pour Valero, apparaît chez Lagarce « un "je" qui ne vise pas à savoir ce qu'est le soi, mais à le dissoudre dans la variété infinie des jeux de ses constitutions historiques »³⁹ mais nous argumenterons que cette «dissolution » se fait en réalité « *haunting* ».

Partie II : (Ne pas) parler du sida ou « cette histoire de Sida » (Jl, p. 225).

Nous nous intéresserons dans cette deuxième partie à la place du sida dans l'écriture lagarcienne et à son lien avec le concept d'identité-palimpseste. Si les « traces résistantes [...] laissent apparaître le palimpseste », et si les traces résistantes du palimpseste lagarcien sont avant tout autobiographiques, l'une d'elles, et non la moindre, est la trace laissée par la maladie. En effet, nous avons vu que la tendance autobiographique s'accélérait à la fin des années 1980, ce qui correspond à l'arrivée du VIH dans la vie de Lagarce⁴⁰. Pourtant, à première vue, au cœur même de ce processus autobiographique, le sida⁴¹ apparaît ostensiblement absent et par là même se constitue comme l'une des traces du palimpseste lagarcien. Dans *Journal vidéo* (cf chapitre II), l'un des éléments que nous avons retenus comme les plus marquants est la quasi-absence de l'auteur du journal, ainsi que celle des personnages principaux évoqués dans les entrées du journal et à qui le film est dédié, Ron et Gary. L'absence de ces trois « personnages » vient souligner l'absence de deux thèmes fondamentaux qu'ils impliquent, à savoir l'homosexualité et la maladie : Ron est un amant de Lagarce, l'homme parfait avec qui il refuse toute relation malgré les nombreuses relances évoquées par le journal, tandis que Gary est l'amant auprès duquel il choisit de s'investir, très atteint par la maladie et vivant ses derniers mois, et qui le rejettera finalement. Pourtant, le mot «sida» n'apparaît qu'une fois dans tout le film, et en relation avec un autre auteur, modèle de Lagarce mais qu'il ne connaît qu'à travers ses livres, Hervé Guibert⁴². Le sida cependant hante le film, et ce depuis les premières minutes. L'entrée «Ai passé le test» défile au tout début (1min12), puis, superposée à un polaroid, celle annonçant «Test positif» persiste à l'écran plus de vingt secondes,

ce qui, comparé au reste du film qui voit les textes se succéder très rapidement et même souvent plus vite qu'il n'est possible de les lire, est anormalement long et donc retient l'attention du spectateur. Cette affirmation reste néanmoins très ambiguë, bien loin du passage correspondant dans le journal "authentique" qui stipule sans équivoque : "je suis séropositif". Le texte du film mentionne aussi l'hôpital, les protocoles AZT, et la dégénération lente de Gary mais sans jamais en évoquer la cause. La maladie vient bouleverser non seulement le texte mais aussi le son et les images qui prennent un autre sens à son 'contact'. Mais ce bouleversement se fait de façon indirecte, si bien que nous parlerons de spectre du sida, reprenant à notre compte la terminologie utilisée par Ross Chambers dans *Untimely Interventions : AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*⁴³.

Nous verrons dans une première partie comment ce spectre du sida se manifeste dans une œuvre précise : le recueil de nouvelles *Trois récits*. Ces textes, déjà évoqués, nous semblent mériter une analyse particulière du fait de leur place assez singulière dans l'écriture de Lagarce (l'exercice de la nouvelle étant en marge de l'écriture théâtrale). Il s'agira aussi ici de se poser la question du rapport entre écriture lagarcienne et « écriture du sida » (« *AIDS writing* » en anglais), écriture née dans le sillage de la maladie qui parle directement et principalement d'elle (visant à un certain témoignage). Parlant du sida, nous serons ensuite amenés à nous intéresser au journal et à son rapport avec la maladie, nous interrogeant sur sa valeur testimoniale, mais aussi à son rapport avec le reste du corpus lagarcien. Nous avons démontré que l'écriture du palimpseste demande une participation active du lecteur et instaure une complicité entre ce dernier et l'auteur, à travers divers jeux intra et intertextuels. Dans un tel palimpseste, où chaque texte se superpose aux autres textes, il nous faut nous interroger sur l'impact d'un texte 'véritablement' autobiographique comme le sont les deux volumes du *Journal*. Nous chercherons ainsi à mettre en avant le lien entre écriture de soi et lecture de l'autre, sans oublier de souligner les difficultés du genre particulier que représente le journal, qu'on le qualifie d'« intime » ou de « personnel ». À travers le traitement de la séropositivité et du sida et l'importance du journal, c'est à nouveau l'identité-palimpseste de l'auteur qui nous intéressera.

En outre, nous argumenterons que dans le cas de Lagarce, c'est bien l'auteur qui hante à la fois le texte et le lecteur, refusant de s'effacer dans l'écriture. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, Lagarce ne veut pas parler du sida, mais en

revanche, admet vouloir parler de « SA » maladie. En insistant lui-même sur le possessif, il affirme sa singularité et l'accent mis sur sa personne : et à travers sa manière de parler/ne pas parler du sida, ne reconnaît-on pas quelque chose de sa façon de parler/ne pas parler de lui-même ? Si le sida hante le texte, il ne le fait que sous le couvert d'un autre *haunting*⁴⁴, celui de la figure de l'auteur. Mais si *haunting* il y a, cette présence systématique n'est pas uniquement spectrale, elle est aussi liminale, entre la vie et la mort, pas strictement désincarnée mais presque de chair : elle est lazaréenne.

Le Spectre du sida dans *Trois récits*

Nous voudrions tout d'abord revenir sur les trois textes évoqués plus haut et qui constituent le recueil *Trois récits : L'Apprentissage, Le Bain, Le Voyage à La Haye*. Les trois textes ont été écrits entre 1993 et 1994. Comme nous l'avons vu, le premier répond à une commande sur le thème « récit de naissance » tandis que les deux derniers sont des épisodes du journal transformés en nouvelles : ils sont donc bien autobiographiques (et comme nous l'avons évoqué plus haut, ils sont pour Lagarce « le récit morcelé de ces deux ou trois années » (JII, p. 430)). Cependant, il nous faut à nouveau souligner le caractère autonarratif de ces récits car rien dans l'édition ne permet de les édifier comme autobiographiques (le titre du recueil les qualifie au contraire de « récits » sans faire de différence entre le premier et les deux autres) et par conséquent, rien ne permet l'application du pacte autobiographique dans sa définition la plus stricte⁴⁵. Cette liberté par rapport à la « vérité » recherchée par l'auteur d'une autobiographie est d'ailleurs soulignée avec la fin du récit du *Voyage à La Haye*, quand le narrateur va manger avec une amie et affirme : « Nous avons parlé beaucoup, je lui ai raconté ma semaine, à peu de chose près, en m'arrangeant des détails » (TR, p. 106)⁴⁶ – nous retrouvons ici l'idée de « quasi-vérité » développée plus haut avec Schmitt, puisque le récit est fait « en [s]'arrangeant des détails ». Par conséquent, même les textes qui apparaissent comme autobiographiques requièrent un positionnement du lecteur, qui doit « décider » si le récit se place plutôt du côté de la fiction ou du réel.

Les trois nouvelles ont plusieurs points communs. Chacune des nouvelles est écrite à la première personne. Dans chacune d'entre elles la figure de l'épanorthose est omniprésente. Toutes trois adoptent une forme fragmentaire. Ainsi, chaque nouvelle commence *in media res*, c'est-à-dire sans préambule et sans donner immédiatement au lecteur de clés pour aborder la lecture :

Il y a plusieurs jours déjà que je suis là – plus tard, on me raconte – il y a plusieurs jours déjà que je suis là lorsque j'ouvre les yeux. (*L'App.*, p. 9)

Et à nouveau, vers la fin du mois de juillet, mais je savais que c'était la dernière fois, je devais retourner à Berlin. (*Le B.*, p.39)

Lorsque nous sommes arrivés à La Rochelle, le mardi de la semaine précédente – nous étions maintenant en février – j'avais une gêne de plus en plus pénible à l'œil droit [...] (*Le V&LH*, p. 55)

Nous reconnaissons dans ces trois incipits l'avantage d'un commencement *in media res* : l'attention du lecteur privé des informations précédentes (on remarque que *Le Bain* commence par la conjonction de coordination « et » qui sous-entend une première proposition ici absente) est immédiatement captée. Réaffirmant la forme de fragment, les trois récits finissent de façon similaire, 'abandonnant' le lecteur sans conclusion réelle. Dans *Le Bain*, le lecteur suit le narrateur qui, dans son inquiétude pour G. décide de rentrer à Paris pour le voir. Mais le lecteur n'en saura pas plus, le récit s'achevant sur ces mots : « En arrivant à Paris, la chaleur était écrasante » (p. 51). Si les deux derniers textes sont autobiographiques en ce qu'ils reprennent des épisodes de la vie de Lagarce qu'on retrouve aisément dans le journal, ils n'en sont pas moins énigmatiques, laissant au lecteur une vive impression d'inachevé. Leur thème même, la maladie, s'il rapproche les deux textes, n'en reste pas moins vague et mystérieux. En effet, le premier des deux, *Le Bain*, s'intéresse aux effets de la maladie sur G. dont le corps est désormais celui d'un homme affaibli, un «corps de vieillard, détruit» (p.46):

Il arrive au cinéma en taxi, je suis devant l'entrée du cinéma déjà, j'attendais et je le regarde descendre, il a incroyablement maigri et une de ses jambes semble très abîmée. C'est au-delà de ce que j'imaginai [...] (*Trois récits*, p.42)

Le deuxième texte montre cette fois les ravages de la maladie sur le narrateur lui-même (il est hospitalisé après son retour de La Haye) :

Le Bel Antoine [le docteur] tenait la petite lettre à la main et il m'a annoncé la nouvelle de l'après-midi : j'étais en train de perdre mon œil droit, j'avais dû laisser trainer ça, cela devait durer depuis une semaine au moins, il était déjà très atteint, je l'aurais perdu en une semaine et le gauche allait suivre. (*Trois récits*, p. 93-94)

On reconnaît dans cette description une rétinite à cytomégalovirus⁴⁷ bien que rien dans le texte ne vienne évoquer l'exacte nature de la maladie. Deux fois dans le texte, G. est évoqué, créant un lien entre les deux nouvelles et entre la maladie des deux hommes⁴⁸. Ce n'est cependant qu'à travers sa propre connaissance (de la biographie de l'auteur, des pages du journal) que le lecteur peut identifier la maladie du narrateur et de G. comme étant le sida. La maladie est donc omniprésente dans les lignes des deux nouvelles mais de façon sous-jacente – elle hante le récit sans révéler sa nature. La maladie est le thème principal de chacun des deux récits, et pourtant il n'y est abordé que de façon indirecte. Les titres relèvent du même procédé de détournement : le titre « Le Bain » met en avant le moment de bonheur que le narrateur ressent en prenant un bain avec G., juste un instant dans le weekend passé ensemble qui constitue la nouvelle tandis que « le voyage à La Haye » ne constitue qu'une petite partie du récit de la nouvelle du même nom, qui se concentre en réalité sur la douleur à l'œil, de son apparition jusqu'à l'opération. Les titres mettent donc en avant un fragment choisi du fragment qu'est la nouvelle elle-même, détournant l'attention du lecteur de la maladie (qui reste le thème central de la nouvelle). La maladie participe ainsi du palimpseste : elle n'est présente que par traces, jamais évoquée directement.

Le récit de *L'Apprentissage* va encore plus loin dans le procédé, appliquant non seulement un détournement-effacement mais aussi un recouvrement. Comme nous l'avons évoqué dans la partie I, ce récit de (re)naissance est en partie constitué d'extraits du journal intime de Lagarce. Ce dernier raconte l'éveil du coma d'un patient en s'inspirant de sa propre expérience de malade. Cet exercice se place cependant au-delà de la simple inspiration, puisqu'il recopie des pans entiers de son journal intime, mélangeant concrètement faits réels et imaginaires, les apposant dans son récit. Le lecteur qui reconnaît les extraits du journal est alors amené à s'interroger sur le lien entre la maladie vécue par l'auteur et racontée dans le journal original et le coma raconté dans la fiction du récit. Le sida semble alors prendre la forme symbolique d'une renaissance : tout comme le narrateur lutte pour reprendre connaissance de son corps, dont il se sent coupé, le patient atteint du VIH serait aussi contraint au même exercice. L'épanorthose viendrait alors symboliser ce détachement, l'impossibilité de s'affirmer avec certitude dans un corps qui échappe à son propriétaire. Le coma du narrateur et son éveil apparaissent comme des substituts pour évoquer le sida, un détournement (un « arrangement dans les détails », selon l'expression de Lagarce).

Selon Ross Chambers, l'écriture testimoniale (*witnessing writing*) se doit d'opérer un détournement du fait de sa nature même qui est de témoigner de faits que la culture rejette comme tabous, obscènes. Derrière le témoignage d'un homme s'éveillant du coma se cache en effet un témoignage amer et brutal du monde de l'hôpital :

Ce sont des hommes qui me conduisent dans les sous-sols de l'établissement, toujours des hommes, avec cette chaise en métal et roulettes, ils me poussent dans les couloirs et ce sont mes pieds qui servent de butées et permettent d'ouvrir les portes de plastique, je donne un coup contre la plaque fine et métallique dans le bas de la porte et elle s'ouvre et elle me heurte contre les épaules et le type n'en a que faire, il protège juste les bords de verre au-dessus des tiges métalliques, il ne se soucie pas de moi, il me conduit comme on conduirait un sac, rien, juste un sac. (TR, p.23)

Cet extrait met bien en avant la structure et la force du texte lagarcien. Constitué d'une unique phrase, ce passage présente une accumulation de détails, des corrections et répétitions construisant l'épanorthose. Le lecteur est pris dans les circonvolutions de la phrase comme le narrateur est pris dans le mouvement de la chaise, sans aucun pouvoir de décision. Impuissant, le narrateur se voit passer de sa condition d'homme à celle de simple objet, « juste un sac », moins important que les perfusions qui lui sont attachées⁴⁹. Dans *L'Apprentissage*, nous touchons aussi, à travers cette idée de rééducation (réapprentissage), la notion d'identité-palimpseste. Il s'agit pour le narrateur, de réapprendre à être soi, mais cette entreprise est vouée à l'échec car le « soi » est par essence fragmenté, morcelé, et il hésite sans cesse entre le « je » et le « on ». L'identité-palimpseste est aussi une construction extérieure, sociale, et le narrateur remarque : « on est rien, on est l'objet de tous les soins, on doit être quelque chose » (p. 26), comme si c'était ce contact avec l'extérieur (opposé à l'intérieur du coma) qui le forçait à se définir. Il est alors véritablement un sac « vide », « creux » que les autres déplacent, remplissent, définissent. David Caron, considérant sa propre séropositivité, écrit :

I don't know what it is to be HIV positive.
I am the object of other people's discourses.
I am:
a patient
an insurance company's customer [...]⁵⁰

Le narrateur, comme Caron, se sent dépossédé, défini en creux par le discours des autres : « on parle de moi à la troisième personne, on dit « il » en me parlant à moi-même » (p. 24) – on note d'ailleurs la répétition du possessif qui semble venir lutter contre cette objectification.

En ne nommant pas le sida, ou en le remplaçant comme ici par un mal plus symbolique et moins tabou (le coma), Lagarce réussit à exprimer l'obscène tout en

restant lisible mais sans pour autant le délester de son pouvoir perturbateur. A travers les yeux du narrateur de *L'Apprentissage*, l'univers hospitalier nous apparaît incompréhensible, cruel et déshumanisant, et pourtant il s'agit de son seul point de repère : à la fin de la nouvelle, incapable de profiter de sa première sortie, il retourne dans sa chambre. Le choix du fragment, et l'impossibilité pour le lecteur de reconstituer l'intégralité de l'expérience, nous ramène une fois de plus au palimpseste et à l'identité de l'auteur comme point de fuite du palimpseste. Ainsi, le spectre du sida n'est jamais loin dans l'esprit du lecteur, et ces *Trois récits* apparaissent comme des récits testimoniaux, hantés par leur auteur et sa maladie.

Journal et Sida

Nous avons établi que les *Trois récits* pouvaient se lire comme des récits testimoniaux, relevant par conséquent d'une certaine écriture du sida. Nous voudrions maintenant nous interroger sur la valeur testimoniale du journal de Lagarce. Avant d'étudier le rapport entre journal et maladie, il nous faut nous interroger sur le statut particulier du journal intime. S'il participe toujours d'une écriture de soi, le journal ne se laisse pas définir aisément, tant il prend de formes différentes et répond à des enjeux divers. Dans un article qui cherche à faire le point sur le journal et les études qui y sont consacrées, Izabella Badiu nous en rappelle quelques sous-catégories du journal de voyage au journal philosophique, en passant par le journal de maladie⁵¹. Elle résume aussi succinctement les caractéristiques essentielles de tout journal : « fragment pour la forme, moi pour le contenu »⁵². Le journal n'est pas toujours destiné à être publié, et relève autant d'une pratique que d'une écriture. Comme dans le genre de l'autobiographie (au sens strict), le pacte – défini par Philippe Lejeune dans la correspondance entre identité de l'auteur et du narrateur-personnage – est en place. Cependant, dans la forme du journal, l'intentionnalité autobiographique est discutable : retranscription d'événements quotidiens, le journal n'offre pas toujours de projet narratif cohérent. Le journal est aussi plus propice à la notion d'identité-palimpseste puisque :

Le "je" du diariste, comme le rappelle Philippe Lejeune, « ne présente pas les mêmes inconvénients que celui du récit autobiographique ». « Forme ouverte, indéfinie, inachevée », le journal porte un "je" plus plastique, malléable, sujet à toutes les contradictions [...].⁵³

La plasticité du « je » renvoie à l'idée d'une identité fragmentée et changeante tandis que la forme du journal, dans ce qu'elle a d'inachevé, nous ramène au « troué » du palimpseste.

Les volumes du journal lagarcien n'échappent pas à la règle. Ils présentent de nombreux thèmes, intimes ou plus généraux – y sont détaillées ses lectures, évoqués ses projets d'écriture et de mises en scène, certains événements de l'actualité mais aussi les multiples rebondissements de sa vie sexuelle, ses angoisses et sa solitude – mais le tout est présenté de façon décousue et incomplète, au fil de la pensée. La lecture des premiers Cahiers, résumés par Lagarce lui-même, n'est pas plus aisée. Les événements y sont présentés sans introduction par mois, sous forme de liste où les éléments sont individualisés par des sauts de ligne, avec parfois l'insertion de citations des cahiers originaux. Il est difficile de juger si Lagarce écrivait son journal dans l'optique réelle d'une publication ; dans son testament, il lègue ses cahiers à son ami et collaborateur François Berreur ainsi que la décision de les publier ou non. Selon Béatrice Didier, le journal est toujours « une vaste correspondance avec un inconnu, le lecteur futur, improbable et certain à la fois »⁵⁴, et en effet, Lagarce dans son journal prend l'habitude de s'adresser au lecteur qu'il imagine alors même qu'il reconnaît ne pas savoir si quiconque le lira⁵⁵.

Malgré ces précautions nécessaires, nous pouvons affirmer que le journal avait une réelle valeur aux yeux de Lagarce qui, même lors de son blocage de deux ans, n'en a jamais abandonné l'écriture, avant de se tourner vers lui comme source d'exploration et d'inspiration pour ses autres écrits. Comme nous l'avons vu dans le cas de *Trois récits*, nous retrouvons des extraits du journal dans d'autres œuvres, y compris certaines pièces de théâtre (notamment *Pays Lointain*, cf. chapitre I). En retour, le journal subit lui aussi des changements, à mesure que Lagarce le tape, ajoutant des commentaires, résumant les premiers « cahiers » suivant l'appellation donnée par Lagarce lui-même. Notons en passant qu'à travers cet usage du mot « cahier », terme qui évoque Paul Valéry ou Antonin Artaud, Lagarce attache l'écriture de son journal à une pratique intellectuelle tout autant que personnelle. *Journal* semble donc remplir chacune des fonctions relevées par Badiu, à savoir fonctions non-littéraires (thérapie, mémoire et réflexion) et littéraires (exercice et réservoir de sujets, motifs et anecdotes)⁵⁶.

Le journal intime représente un médium privilégié pour aborder le thème de la maladie personnelle. En guise d'introduction à la littérature du sida, Stéphane Spoiden rappelle la difficulté et le tabou qu'entraîne un sujet tel que la maladie, et ce malgré l'émergence de la maladie comme sujet d'écriture au XIX^{ème} siècle. Le journal permet une plus grande liberté à son auteur :

La pratique du journal se soustrait au « contrôle des énonciations » par une mise à nu plus complète de la maladie. Il n'y a pas à strictement parler de transgression puisque la maladie fait partie de « l'espace des possibles » dans le domaine de la représentation. Mais le recours au journal permet de surmonter la retenue, la pudeur, l'hypocrisie, les préjugés et les scrupules qui l'entourent, dont l'essentiel justement, comme le dit Foucault, repose « dans la nécessité reconnue qu'il faut les surmonter ». ⁵⁷

Journal 1977-1990 et *Journal 1990-1995* ne nous apparaissent pas être strictement des « journaux du sida » (selon l'expression anglaise correspondante « *AIDS diaries* »). Il ne s'agit pas de « *diary explicitly and openly conceived with a view to publication* »⁵⁸ et leur écriture commence bien avant l'apparition de la maladie dans la vie de Lagarce. Cependant, dans la série d'événements et réflexions que ces deux volumes présentent, le thème du sida émerge progressivement jusqu'à devenir le point nodal du journal. De simple 'anecdote', la maladie devient alors « incitation à l'écriture »,⁵⁹ nourrissant le texte et en transformant jusqu'à la lecture et la réception (comme nous le verrons dans la sous-partie suivante). Le journal, tenu sur une si longue période, évolue avec l'auteur et la maladie ; c'est ainsi non seulement un journal du sida, mais aussi un journal de la séropositivité et de la pré-séropositivité qui nous est donné à lire.

Le mot « sida » apparaît pour la première fois dans le journal le 15 février 1986 (JI, p.192), de façon presque anecdotique. Lagarce y évoque la mort d'une lointaine connaissance et une conversation qu'il a eue avec une amie sur cette « hécatombe » mais sans plus de détails, semblant vouloir éviter le sujet. Celui-ci ne refait pas surface avant le 29 octobre de la même année :

Au fond – parlons-en – cette histoire de Sida – cette histoire ? déjà le détour ironique... – je vis désormais avec, comme assis sur la Mort, comme beaucoup d'autres gens, aussi, j'imagine [...] (JI, p. 225)

Dans cet extrait, on ressent la difficulté d'aborder le sujet à travers l'usage de multiples tirets, du fameux « détour ironique » et de son commentaire. Lagarce semble vouloir se détacher du sujet, niant presque directement l'unicité de son expérience (de « je » à « beaucoup d'autres gens ») ; il remplace d'ailleurs le pronom « je » par le pronom « on » dans la suite de l'entrée. Il décrit les changements que la menace du sida a

introduit dans la vie sexuelle, des changements pratiques (« le moment délicat de l'accessoire en plastique extra-résistant, tueur d'amour ») aux changements plus profonds (« et dans cette méfiance – et prudence – réciproque, on finit par se poser la question du 'à quoi bon ?', rechercher la qualité au profit d'une quantité sans intérêt »). Des changements qu'il vit au jour le jour et que pourtant il n'aborde que rarement et difficilement dans son journal. Ainsi il note le 24 juin 1987 :

Mort de Jacques Jolivet [...] Il est mort de maladie. On vous laisse deviner laquelle. (JI, p. 275)

puis le 3 décembre 1987, après avoir évoqué un spectacle :

Ce n'est pas de cela que je souhaiterais parler :

Yano a le Sida. Hospitalisé à la Salpêtrière. C'est tout. [...] (JI, p. 304).

On remarque les diverses stratégies d'évitement, du silence à l'ironie. Lagarce refuse souvent de nommer le sida : quand il évoque la mort de Yano, il écrit « je n'ai rien à dire "là-dessus" » (JI, p. 337), puis parle d'« l'horreur immunitaire » (JI, p. 342), « quoi vous savez-chut ! » (JI, p. 367), « ce que vous savez » (JI, p. 367, p. 377).

L'ironie est encore plus vive après le résultat du test qui dévoile sa séropositivité. Comme dans l'annonce elle-même, le 23 juillet 1988 :

La nouvelle du jour, de la semaine, du mois, de l'année, etc.⁶⁰, comme il était « à craindre et à prévoir » (à craindre, vraiment ?).

Je suis séropositif

mais il est probable que vous le savez déjà. (JI, p. 373)

Les entrées suivantes présentent de façon régulière une référence à la maladie, que cela soit à travers la liste des morts (Hocquenghem, Aron), une allusion aux angoisses de l'auteur, des réflexions sur la vie et la mort, le report précis de son état de santé (poids, taux de T4) ou de ses visites à l'hôpital. C'est ensuite à travers Gary que la maladie est évoquée pour finalement devenir un des thèmes centraux du journal, à partir du Cahier XVIII (JII, 1993). C'est dans les environs de ce Cahier que Lagarce évoque la perte du désir et avec cette perte de désir s'envole tout un pan fondamental du journal, à savoir le récit des aventures sexuelles (inspiré par la lecture assidue de Renaud Camus), remplacé peu à peu par une introspection plus poussée. La maladie devient alors omniprésente, comme Lagarce lui-même le souligne :

[...] Mais désormais la maladie est toujours là, quoi qu'on fasse. A chaque heure, on sent le corps, un point ou un autre, jamais on ne l'oublie. J'ai mal au ventre, à la tête et surtout brutalement et tout le temps, au moins une fois par jour, je suis fatigué, épuisé même. [...]

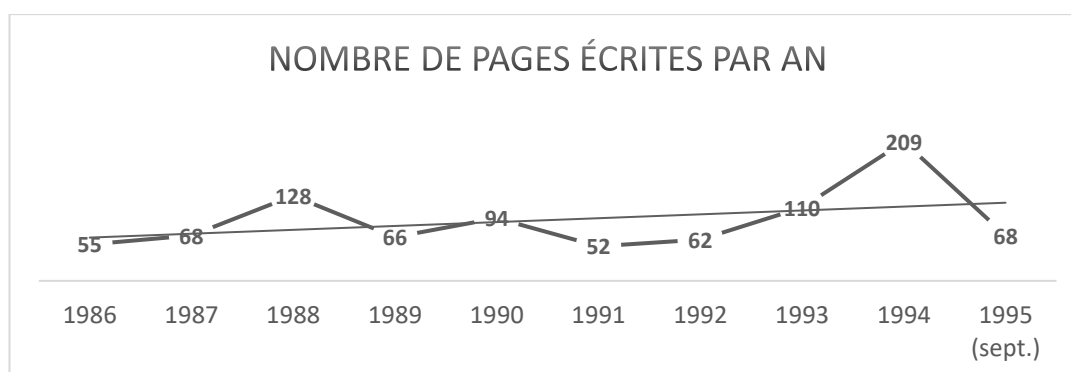
Je suis définitivement malade, chaque jour, à chaque heure, sans répit.

C'est tout. (JII, p. 222)

Au fur et à mesure des pages, la maladie est évoquée de plus en plus frontalement, dans un langage de plus en plus direct, comme si la retenue qui caractérise les premières mentions de la maladie se défaisait, suivant la dégradation du corps. Ainsi, la dernière entrée du journal, le 27 septembre 1995, est sans fioritures, brutale :

Et la maladie, c'est cela aussi, il ne faudrait pas imaginer que c'est seulement un état mélancolique, la maladie, c'est aussi, depuis plusieurs jours maintenant, se réveiller en s'étant chié dessous, en ayant le slip plein de merde, sans même avoir été réveillé. (JII, p. 559)

Le journal se fait l'écho de la société française face à l'épidémie, de l'ignorance au tabou, puis à son inéluctabilité⁶¹. De marginale, la maladie devient focale dans l'écriture du journal, en motivant une écriture de plus en plus régulière (cf. courbe de tendance ci-dessous).



Lagarce paraît consacrer de plus en plus de temps à son journal, en particulier sur les trois dernières années. Il constate lui-même ce fait le 20 septembre 1994 :

(Nouveau cahier. Le précédent est dévoré par l'été. Il n'y avait que lui. J'ai de moins en moins de choses à raconter mais de plus en plus de temps. C'est peut-être le principe d'un Journal : remplacer la vie manquée.) (JII, p. 465)

Dans cette remarque désabusée, on retrouve le motif du palimpseste : face à l'effacement, le vide qui l'envahit (« de moins en moins de choses à raconter »), s'opère une sorte de recouvrement par l'écriture du journal qui s'amplifie considérablement (un « épaissement »). Le journal agit comme un palliatif à la vie manquée, précisément un « portrait en creux ». On peut aussi voir dans cet élan vers l'écriture de soi une lutte contre la dissolution orchestrée par la maladie, un désir de contrôle du soi menacé de sa propre fin, comme nous l'explorerons plus tard.

Sida et Mythe personnel

Comme tout journal, et en particulier ceux qui traitent de maladie incurable, le journal de Jean-Luc Lagarce se termine de manière abrupte. Nulle conclusion, nul avertissement : une dernière réflexion sur la maladie, une dernière note sur un homme décédé des suites du sida puis une page blanche. Dans la version publiée de ce deuxième tome, aucun paratexte ne vient supplanter le vide laissé par de la soudaine interruption de l'écriture, pas même une date. Le lecteur doit effectuer ses propres recherches pour découvrir que Lagarce est hospitalisé à Cochin deux jours après cette ultime entrée pour y décéder le 30 septembre 1995. Et c'est ainsi que le lecteur doit se confronter à « la mort de l'auteur ».

Le choix de l'éditeur de ne pas conclure le journal, de ne pas donner l'information finale de la mort de Lagarce, nous apparaît répondre non pas à un souci de 'mystère' mais au contraire reconnaître le fait qu'une telle information est inutile quand la mort de l'auteur est le prérequis d'un tel journal : la condition préalable de sa lecture et la raison même de sa 'lisibilité'. Selon Ross Chambers :

[...] what every reader is called upon to face in the act of reading is first of all the fact of the author's death, readable in the textual uncenteredness that makes for the phenomenon of readability (an uncenteredness figured proleptically in the texts by the physical and personal disintegration they record [...]).⁶²

Le lecteur d'un journal du sida lit le texte en ayant conscience que la mort que l'auteur envisage a déjà eu lieu – et le lecteur du journal de Lagarce sait que chaque page du journal le rapproche de la mort de Lagarce, qu'il connaît par avance. Cette connaissance, selon Chambers, entraîne chez le lecteur une certaine culpabilité ainsi qu'une part de responsabilité :

An author must face, and assume, his own death as an author, so that the surviving text, bearing witness to that death, can in turn challenge its readers with the evidence they must face, which is simultaneously the evidence of that death, the evidence of their own readerly responsibility for the continued bearing of witness, and the evidence of their own inadequacy fully to complete the author's interrupted task and thus to ensure the author a form of survival.⁶³

Se tisse alors un lien dans le journal entre auteur et lecteur, qui permet à l'auteur « une certaine forme de survie ». Dans le cas de Lagarce, nous argumenterons que cette relation est renforcée par l'écriture du journal elle-même. Chambers souligne que le rapport de l'auteur au lecteur peut être teinté de colère, l'auteur se révoltant de l'indifférence qu'il attribue à son lecteur et à la société. « Ange rebelle », l'auteur

entretient avec son lectorat une position ambivalente, sous l’emprise de ce que Chambers définit dans un essai ultérieur comme « le syndrome Rimbaud » :

This syndrome [...] combines the charm exerted by the figure of the “rebellious angel”—young men of ambiguous, androgynous charm (sometimes themselves bisexual), seemingly intent on a short but intensely lived life, and whose attitudes defy the conventional mores and values of their society—with the cultural attractiveness of intoxication, *griserie*, and the dark sublime [...]. At the time of France’s (still incomplete) shift from giving AIDS the kid gloves treatment or “playing it down” to more engaged and enlightened policies, this combination—the figure of the rebellious angel as simultaneously lovable and the bearer, even the purveyor, of contagion—functioned, I think, as the culturally recognizable “figure” (in both senses of the word) that proved capable of bringing the obscenity of AIDS onto the cultural stage.⁶⁴

Pour Chambers, c’est notamment ainsi que des auteurs comme Guibert, Collard et de Duve ont pu accéder à une certaine reconnaissance – et même célébrité – de leur vivant. C’est une approche bien différente qui caractérise le travail de Lagarce, et en particulier le journal. Loin de la figure de l’ange rebelle, c’est l’image d’un homme insatisfait par sa propre laideur que transmet le journal, et ce dès les premières pages, avant même les ravages de la maladie : « Se trouver et mourir de ça » (JI, p. 28). Ainsi, ce n’est pas par la beauté et la fascination que Lagarce se lie au lecteur, mais par une complicité qui joue sur le thème de l’*outsider*, l’ironie et l’humour.

Le journal de Lagarce dresse le portrait d’un homme solitaire, qui souffre de sa laideur et du manque d’amour de ses proches. Ses aventures sexuelles sont narrées comme des feuillets à rebondissements où il se présente constamment comme un *outsider*, souvent vainqueur malgré lui⁶⁵. Les adresses au lecteur, en particulier dans ces épisodes narratifs, sont multiples et souvent humoristiques :

...Le lecteur attend, n’est-ce pas ? Où en êtes-vous de vos passions ? Certains ont parié et gagné. (JI, p. 104)

Bon, je vais prendre mon train, mais faites-moi penser à vous parler de Ron. (Le lecteur claque par avance des dents.) (JI, p. 504)

Ce moment-là, je l’attendais. (Toi aussi, fidèle lecteur, hein ?) (JII, p. 136)

(Bien sûr, bien sûr : explication encore, si elle vous est nécessaire, lecteur, *tout est dans ma tête*. Et ce secret encore, je veux bien – maintenant je suis mort – ce secret était juste mon secret. Nous sommes un couple et *il n’y a que moi* qui le sache.) (JII, p. 258)

Les adresses directes – illustrées par les exemples données ci-dessus – sont plus rares dans le second volume, mais celles indirectes (questions, « on ») sont constantes. C’est surtout à travers l’usage de l’ironie que se crée un lien entre auteur et lecteur.

Si l’ironie est un concept délicat, et si de nombreuses théories ont cherché à en expliquer les subtilités et variations, nous voulons juste ici en souligner les aspects principaux en ce qu’ils éclairent notre analyse. L’ironie relève d’un décalage entre le

dit et le signifié. De cette définition simple, nous pouvons convenir que l'ironie engendre à la fois une distanciation (le récepteur doit être capable d'identifier le décalage) et une participation (le récepteur doit être en mesure de 'décoder' le message). Ainsi, un lien se crée entre auteur et lecteur à travers l'ironie : seul un lecteur complice peut recevoir le 'vrai' message de l'énoncé. Carole Fillière l'explique clairement :

Si l'ironie instaure un écart, une suspension et une surprise, elle a néanmoins besoin d'un support de proximité pour entrer en contact avec son complice, le lecteur. [...] L'auteur produit l'œuvre ironique et son lecteur par le choix de stratégies textuelles qui font passer des épreuves de compétence au lecteur avant de le mener à la reconnaissance d'une forme d'identité. Il s'agit donc d'un triple processus créateur : l'auteur, le lecteur et le texte se créent dans cette participation ironique.⁶⁶

Dans le cas du journal de Lagarce, la forme dominante d'ironie est celle de l'auto-ironie, ce qui resserre encore le lien auteur-lecteur. Non seulement le caractère autobiographique de l'œuvre instaure par avance ce lien, mais le processus créatif souligné par Fillière est ici encore plus intense : le lecteur est encouragé à participer activement à la création du soi dans le processus de l'écriture, en sachant que cette identité renvoie non seulement au personnage mais aussi à l'auteur lui-même, et ainsi ce que le lecteur identifie être « l'homme Lagarce ». Prenons un exemple :

[...] Il m'a refait toutes mes dents de devant. J'ai un sourire superbe.

Maigre, décharné, épuisé, vieillard marchant à petits pas mais un sourire de surfeur californien. (JII, p.145)

Le vif contraste entre l'image du vieillard et celle du surfeur invite le sourire du lecteur, tout en rappelant, par l'usage des mots, la maladie et la souffrance de la laideur (Lagarce souligne à de nombreuses reprises dans le journal à quel point il déteste sa maigreur)⁶⁷. Ainsi, à travers une formule simple, l'auteur réussit non seulement à créer une complicité avec son lecteur mais aussi à engendrer une certaine forme d'admiration – car l'auto-ironie dans un contexte de mort imminente apparaît une forme de courage. En choisissant le détour ironique, Lagarce laisse aussi ouvert le champ des possibilités, caractéristique de l'écriture du palimpseste. Comme Alexandre Gefen le rappelle, l'ironie « permet de penser simultanément les deux faces d'une situation en évitant la mise en place d'une simple réversion symétrique »⁶⁸.

De la simple empathie du lecteur de journal, nous passons ainsi à la sympathie. Mais l'écriture du palimpseste propre à Lagarce transporte cette sympathie vers un autre niveau, pour la placer du côté du mythe. Comme nous l'avons déjà évoqué à plusieurs reprises, la version du journal publiée est une version retouchée par Lagarce,

qui, de par son action de réécriture, oriente la lecture de certains passages. Dans les premiers *Cahiers*, résumés de sa main, cette ‘orientation’ de la lecture se fait par les extraits gardés par Lagarce⁶⁹. Or, de nombreux extraits semblent avoir été gardés pour leur ton quasi-prophétique⁷⁰, comme par exemple :

... Je ne cesse de me complaire depuis une semaine ou deux dans l'idée ô combien satisfaisante que je vais mourir lentement d'une maladie terrible... Cela satisfait mon égocentrisme et ma vanité. Si c'était vrai, mourir d'une longue maladie, à chaque moment, chaque instant, est-ce que cela ne suffirait pas à remplir ma vie, à me rendre intéressant à mes propres yeux... (JI, p.54)

Quand Lagarce écrit ces mots en 1981, il ne peut pas savoir qu'il va en effet mourir d'une longue maladie. Cependant, quand il choisit de conserver cet extrait en 1990, il en souligne le caractère prémonitoire, et s'érige ainsi en héros tragique, victime d'un destin et d'une fatalité implacables. Or, le journal porte non seulement les marques d'une réécriture mais aussi celle d'une relecture constante, qui se traduit dans des notes ajoutées en 1995 en bas de pages. Ces notes viennent commenter les pages du journal et là encore en orienter la lecture. Dans la cinquième note, Lagarce commente un passage où il raconte une intervention lors d'une rencontre théâtrale à Dijon, où il se désole d'avoir été peu clair et de s'être créé « une réputation de personne angoissée, introvertie et très certainement (mais en secret) tuberculeuse au dernier stade » :

[29 mai 1995] Dix ans après, revenu hier de Dijon et d'une nouvelle édition de ce festival [...] Suis devenu, dans ce cadre-là, cette personne si angoissée et cette fois tuberculeuse et plus du tout secrètement, au dernier stade... (JI, p. 137)

Dans cette note – entre autres – Lagarce donne le sentiment d'un cercle qui se referme, le journal contenant les germes de la tragédie mais aussi sa conclusion, non seulement à travers la connaissance de la mort de l'auteur mais aussi à travers les constants aiguillages de la main de l'auteur mourant. N'attendant pas la mort pour construire son mythe, Lagarce parvient ainsi à hanter le texte de façon double, se détachant des observations de Chambers. Quand celui-ci constate :

[...] it is the text that haunts rather than the author, because it takes a rhetorical intervention to transform an author's sense of residuality into readerly liminality. But it haunts by making available to reading, in this way, the hauntedness that impels the author to write. As a consequence the textual haunting of the living by the dead may outlive the death of the author in the literal sense of that phrase [...] ⁷¹

Force est de constater que dans le cas de Lagarce, ce n'est pas seulement le texte qui hante mais bien aussi la figure de l'auteur, incontournable dans l'écriture du palimpseste, chaque trace résistante renvoyant à l'identité-palimpseste, mélange de traces autobiographiques et de mythe. Si le journal est le lieu de « la création de soi par soi »⁷², dans *Journal*, le diariste se fait héros tragique, torturé par ses passions, parfois bon, parfois mauvais mais avançant inexorablement vers son destin, avec pour

armes l'humour/ l'ironie et la croyance en un « lecteur complice ». C'est dans la conviction d'un tel lecteur que son écriture le façonne et qu'à son tour, le lecteur alimente le mythe personnel dans sa lecture du palimpseste de l'œuvre.

Nous avons commencé cette partie sur les rapports entre sida et œuvre en nous intéressant au recueil de *Trois récits*, avant de nous interroger sur la place de la maladie dans le journal. Nous avons souligné l'importance de la maladie, de sa découverte et de sa présence dans l'évolution de l'écriture du journal jusqu'à sa participation dans la construction d'un mythe personnel et d'une double hantise de l'auteur, non seulement en tant que témoin désormais décédé mais aussi en tant que témoin revisitant son écriture **avant sa mort**. En analysant *Trois récits*, nous avons mis en avant les liens resserrés que chacun des trois textes avaient avec le journal lui-même. Il nous paraît ainsi évident que ces textes participent aussi du mythe personnel, et répondent à la même hantise de la figure de l'auteur, révélée par le sida.

Rappelons cet avertissement d'Alain Girard :

[...] aucun intimiste ne vaut seulement pour avoir écrit un journal de plus ou moins grande étendue. Son journal, posthume ou non, prend de l'importance ou de l'intérêt en fonction de son œuvre, et parce qu'il y a cette œuvre.⁷³

La valeur du journal doit donc être mesurée en lien avec le reste de l'œuvre, une démarche qui nous apparaît encore plus nécessaire dans le cadre d'une œuvre définie comme palimpsestique. Le journal est crucial, en ce qu'il « vient tout à la fois mettre en mouvement et clore l'espace autobiographique »⁷⁴. Ainsi, la persistance de la figure de l'auteur s'étend au-delà des textes étudiés ici, ne serait-ce que dans ce que nous avons appelé le « brouillage autobiographique ». Cette persistance de la figure de l'auteur peut s'apparenter à la notion de *haunting* développée par Chambers : le spectre du sida qui hante certaines œuvres révèle la présence d'un autre spectre qui n'est nul autre que l'auteur lui-même. Il faut définir et caractériser cette présence/hantise, cette persistance spectrale, sans trahir le palimpseste.

Partie III : Lagarce et Lazare

Dans cette ultime partie de notre thèse, nous voudrions offrir une lecture de l'écriture lagarcienne dans une perspective lazaréenne, afin de définir et développer une théorie de la persistance de la figure de l'auteur dans l'œuvre de Lagarce. Comme

nous l'avons établi, l'œuvre de Lagarce présente une identité-palimpseste, disséminée sous forme de traces résistantes. Les nombreux brouillages autobiographiques, renforcés par l'existence d'un texte autobiographique (même si lui aussi manipulé), rendent inévitable au lecteur la figure de l'auteur, en particulier sous forme d'un mythe aux résonances tragiques. Selon Béatrice Jongy, ce serait nous, lecteurs, qui imposons à notre lecture la connaissance de la mort de l'auteur, et la laissons déformer notre vision, la mort conférant une aura aux auteurs :

[...] le portrait photographique d'écrivain, mis en circulation comme objet médiatique, réunit l'incarnation de l'œuvre, le fantôme de l'écrivain, et les différentes dimensions de l'auteur. Il y a dans le portrait d'écrivain à la fois la dimension biographique, qui tient au statut documentaire de l'image, et la dimension auratique, qui tient à l'unique apparition d'une absence.⁷⁵

Elle dénonce un « double malentendu »⁷⁶, parlant de l'effet des photographies (celles prises par Lin Delpierre⁷⁷) sur la réception de l'œuvre et sur la réception des photographies aujourd'hui, bien différentes de celle qui leur aurait été réservée à l'époque du projet. Si ce constat nous semble valide, nous n'en tirons pas les mêmes conclusions. Si ces relectures apparaissent accidentelles (des « malentendus ») à Jongy, pour nous, elles participent d'un mouvement présent dans l'œuvre à une échelle plus globale.

Pour Chambers, qui analyse le champ des textes testimoniaux du sida, le problème est plus délicat, la mort de l'auteur étant la condition intrinsèque de la lecture d'un texte testimonial. Selon lui, seule la mort effective de l'auteur peut porter le relai que se veut être le texte : en lisant le texte d'un auteur hanté par ses morts, le lecteur se retrouve à son tour hanté, non seulement par les morts évoqués par l'auteur mais aussi par ce dernier. C'est ainsi que pour lui, « *it is the text that haunts rather than the author* », l'auteur disparaissant dans son témoignage pour en révéler toute l'importance et l'impact. Dans le cas qui nous intéresse ici, ni l'une ni l'autre des théories nous semblent convenir parfaitement. Si la mort offre effectivement une perspective nouvelle sur l'œuvre, et si en réalité, le journal de Lagarce prend une véritable valeur testimoniale dans son rapport à la maladie, la mise en place d'un mythe personnel que nous avons explorée plus haut dans notre analyse n'est pas propice à l'effacement de l'auteur derrière le texte. Nous argumentons que ce n'est pas seulement après sa mort que Lagarce commence à hanter ses textes, mais bien avant, dès la découverte (l'intuition, pas nécessairement le test) de sa séropositivité. Ainsi se fait-il Lazare, revenu des morts pour hanter les vivants.

La figure de Lazare trouve son origine dans l'évangile selon Saint Jean, chapitre 11, verset 1 à 44, où Jésus ressuscite Lazare de Béthanie quatre jours après sa mort. Mentionnée uniquement par Jean et de façon succincte, la résurrection de Lazare n'en a pas moins marqué la littérature, apparaissant dans de nombreuses œuvres et dans l'écriture de nombreux auteurs, du Moyen-Age à aujourd'hui – Zola notamment se distingue par la récurrence du symbole dans un nombre important de ses textes. Mais c'est l'utilisation particulière de la figure de Lazare par Jean Cayrol qui intéresse notre analyse. Personnalité incontournable de l'après-guerre, notamment connu pour sa collaboration avec Alain Resnais pour le film *Nuit et Brouillard*, Jean Cayrol a profondément marqué la littérature de l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui. Résistant lui-même rescapé des camps, son écriture est profondément marquée par cette expérience. Selon lui, l'existence des camps, «une catastrophe qui a ébranlé les fondements même de notre conscience » a donné naissance à une nouvelle forme d'art, « un art lazaréen »⁷⁸. Comme Lazare revenu des morts, l'homme revenu des camps est à jamais marqué par son expérience du concentrationnat, et ne peut reprendre le cours d'une vie « normale ». Marqué par la mort, il est cependant condamné à errer parmi les vivants, homme passif pour qui le monde est incompréhensible et dénué de sens. Dans sa définition de la littérature lazaréenne, il définit les traits principaux du personnage lazaréen : dédoublé (p. 210), solitaire (p. 212), incapable « d'entrer dans une histoire » (p. 219) ainsi que « de choisir, de s'engager » (p. 223).

Dans son essai, Silverman utilise cette vision cayrolienne de Lazare pour définir sa propre théorie de la mémoire concentrationnaire : Lazare ressuscité, ni mort ni vivant, bouleverse et hante le présent, évoquant dans son sillage un passé (ou des passés) enfoui et tabou. Ainsi, il a le pouvoir de révéler le palimpseste, de contaminer le présent :

Concentrationary memory is never there where it finds itself, both here and elsewhere, the present disfigured, tainted permanently by the presence of death and oblivion.⁷⁹

Et c'est bien ce qui est à l'œuvre dans les derniers textes de Lagarce : un présent défiguré et contaminé par la présence de la mort et de l'oubli. Si la référence aux camps est perdue dans l'analyse de Lagarce, et qu'il est rare de dissocier les théories cayroliennes de ce contexte historique particulier, elles ne nous paraissent pas moins valides dans un contexte plus large. Nous nous inscrivons dans le sillage de Barthes, qui, dans *La Rature*, refuse de limiter l'écriture cayrolienne au concentrationnat,

insistant sur le fait qu' « une telle œuvre, dont le germe est dans une histoire datée, est cependant pleinement littérature d'aujourd'hui »⁸⁰. Comme lui, nous voyons dans le nouveau roman l'influence de Cayrol, et par là retrouvons cette même influence jusque dans les travaux de Lagarce. René Prédal, cité par Silverman, rappelle que l'homme lazaréen n'a pas besoin d'avoir connu l'horreur des camps pour être marqué :

Lazare est un ressuscité, un homme qui a connu la mort et ne peut plus se retrouver tel qu'il était avant cette expérience. De même l'homme moderne connaît la mort horrible des camps. [...]. Il n'a pas besoin, pour être concerné, d'avoir effectivement été interné. Il suffit que cet emprisonnement et cette mort aient existé pour modifier totalement l'humanité.⁸¹

Si Lagarce n'a pas connu les camps de concentration, il en reste néanmoins marqué, en tant qu' « homme moderne »⁸². C'est cependant une autre « scène d'extrémité » qu'évoque le texte lagarcien, en relation avec la maladie/ le sida plutôt qu'avec l'Holocauste ou la guerre. Certains considéreront le rapprochement malheureux voire provocateur, mais c'est sans volonté de choquer que nous faisons ce parallèle, considérant comme Chambers que les textes testimoniaux, qu'ils réfèrent à l'Holocauste, la guerre ou le sida :

[...] have in common, despite the vast difference between both the occasion of their writing and the rhetorical characteristics of their texts [...] that they tell a story about atrocious circumstances to an audience whose readiness to hear the story or capacity to imagine its import is dubious, given the "unimaginable" extremity of the events related [...]⁸³

Parlant de la comparaison entre l'Holocauste et le sida, David Caron, quant à lui, affirme :

The only way to know what something is, is to put it in contact with something it isn't. [...] The cultural memory of the Holocaust, then, is not denied but perpetuated in AIDS testimonies that, by appealing to past events, let themselves be haunted by them and bear witness to them.⁸⁴

Le motif du palimpseste encourage cette idée de « contact » défendue par Caron – en mettant en relation littérature du sida et littérature post-concentrationnaire, nous n'effaçons les particularités d'aucune mais affirmons au contraire « their inherent differentiality, or relationality »⁸⁵. Dans cette perspective, nous affirmons la légitimité de partir des théories de l'art lazaréen pour explorer le travail de Jean-Luc Lagarce. Dans un premier temps, nous considérerons comment certains travaux de Lagarce relèvent de l'art lazaréen, en nous intéressant particulièrement aux personnages. Nous étudierons ensuite le glissement qui se produit, d'un personnage lazaréen vers un auteur lazaréen pour enfin dégager les traits particuliers de cette présence lazaréenne dans l'œuvre, en nous appuyant sur certaines notions développées par Jacques Derrida.

Présences lazaréennes et personnages lagarciens

Dans cette section, nous nous intéresserons aux figures lazaréennes dans certaines pièces de Lagarce, toutes écrites après l'entrée du sida dans la vie de l'auteur : *Juste la fin du monde* (1990), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) et *Le Pays lointain* (1995). Chacune de ces pièces évoque un retour : il ne s'agit pas d'un retour des camps bien sûr, mais le mouvement est présent. Chacune de ces pièces présente un ou plusieurs personnages dont le statut n'est pas clair – vivant ou mort, présent ou absent – et c'est dans cette incertitude que nous plaçons le lazaréen.

L'exemple le plus fragrant de cette incertitude, le personnage qui nous apparaît le plus lazaréen dans son essence est un personnage qui n'en est même pas un. Il s'agit du « jeune frère » de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. S'il est souvent évoqué comme motif même de l'existence de la pièce – c'est son retour tant attendu qui provoque la longue litanie des cinq femmes de sa vie –, il reste hors-scène, invisible et muet. Le lecteur ou spectateur n'est pas témoin de ce retour ; il ne le revit qu'indirectement à travers les paroles des cinq femmes. Ainsi, comme l'exprime Parisse, le jeune frère reste :

[une] silhouette muette et fantomatique, enveloppe vide, personnage en construction sous nos yeux au rythme de la parole des cinq femmes de sa famille qui en dressent le portrait, parlant d'elles à travers lui [...].⁸⁶

Plutôt qu'un « personnage en construction », le jeune frère nous apparaît comme un personnage en suspens, et les sœurs parlent plus d'elles que de lui. Ainsi, il reste muet jusque dans leurs références :

LA MÈRE. – Il ne dit rien ? À toi, il ne t'a rien dit ? Juste un mot avant de dormir encore, de sombrer, pas un mot ?

[...]

il me faisait peur, qu'il reste ainsi silencieux et qu'il ne nous adresse pas même la parole, cela me faisait peur et qu'il se couche ensuite sans rien demander, qu'il tombe au sol, j'avais mal, le début de la suffocation. [...] (ThCIV, p. 230)

Non seulement le jeune frère est hors-scène, mais même dans cet espace imaginaire, aucune action ne lui est attribuée (il dort dans sa chambre d'enfant), aucun mot. Si dans son analyse, Parisse le compare avec le personnage de la Fille de Cuisine dans *Les Serviteurs*, présente seulement dans la didascalie de départ, nous le voyons au contraire comme une occurrence unique, de par ce statut exceptionnel : « il dort ». Nous pouvons voir dans ce long et silencieux sommeil l'ombre de la mort. Dans la mythologie grecque, Hypnos, dieu du sommeil, n'est autre que le frère jumeau de

Thanatos (la Mort). La tradition protestante – dans laquelle Lagarce a été éduqué – insiste sur l'idée du « dernier repos », la mort étant vue comme un long sommeil avant la résurrection. Les cinq femmes soulignent sa mauvaise santé :

LA MÈRE. – [...] il a changé, son visage s'est abîmé, il s'est creusé et s'est durci, je le regardais, c'est comme le visage d'un vieillard, une sorte de visage étrange de vieillard ou le corps d'un jeune homme comme devenu vieux trop tôt. (ThCIV, p. 231)

allant jusqu'à présager sa mort :

LA PLUS VIEILLE. – [...] Nous relayer l'une l'autre auprès de lui, à guetter les signes de ce réveil ou l'assombrissement de plus en plus doux, de plus en plus lent, / sa disparition sans revenir à nous, la noyade dans le sommeil le plus profond ? Sa mort ? (ThCIV, p. 233)

Entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence, le jeune frère en tant que personnage lazaréen bouleverse le présent de la scène, amenant les femmes tour à tour à revivre un passé vécu ou inventé (le départ du jeune frère mais aussi son retour), et à se projeter dans le futur (après sa mort supposée). Il provoque aussi l'éclatement des voix (cf chapitre précédent), le récit des femmes se faisant souvent discordant, chacune voulant imposer sa propre vision du jeune homme, frère ou fils. Mais il reste lui-même d'une passivité irréductible, mort ou endormi. Ainsi, il est « à peine un personnage » et « ne dispose d'aucune certitude pronominal »⁸⁷ en cela même qu'à aucun moment il n'apparaît ou parle – sans voix, il est condamné à être construit et déconstruit par celle(s) des autres. En créant ce personnage, Lagarce nous met face à une identité-palimpseste véritable, où celui qui aurait pu être le protagoniste n'a de présence qu'à travers son absence. Son retour, jamais incarné, est celui d'un spectre qui hante sa famille : sans voix, ce sont celles des autres qui le forment.

Le personnage dit du « jeune frère » n'est pas sans rappeler celui de Louis, personnage, le protagoniste de *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*. Bien que nous l'ayons évoqué à plusieurs reprises, nous voudrions revenir ici sur son statut particulier. Rappelons-le, dans les deux pièces (la deuxième pouvant être considérée comme la réécriture de la première dont elle comprend l'intégralité du texte), Louis rend visite à sa famille pour leur annoncer sa mort prochaine. Cependant, dès le prologue, il endosse un statut ambigu :

plus tard, l'année d'après,
- j'allais mourir à mon tour –
(j'ai près de quarante ans maintenant et c'est à cet âge que je mourrai) » (ThCIV, p. 277)

La connaissance de la date de sa mort à venir lui accorde une aura d'omniscience, peu commune au théâtre. Mais au-delà de cette considération, comme Parisse le remarque :

La notation temporelle 'l'année d'après' ainsi que l'usage des temps créent un trouble herméneutique chez le lecteur-spectateur, invité à lire la pièce comme le récit d'un fantôme.⁸⁸

Ainsi, dès sa première réplique, Louis apparaît comme un personnage lazaréen, entre la vie et la mort. Détenteur du savoir de sa mort à venir, il reste cependant passif auprès des siens, et, malgré son grand discours du prologue, ne leur annoncera pas sa mort prochaine.

Le Pays lointain introduit une multitude de nouveaux personnages qui nous intéressent particulièrement dans notre perspective lazaréenne. En effet, dans cette réécriture, Louis ne vient pas seul : il est accompagné de son meilleur ami Longue Date. De plus, en marge des scènes familiales est présente toute une série de personnages. Il y a Hélène, la compagne de Longue Date, devenue amie avec Louis par la force des choses. Mais surtout, il y a deux personnages pluriels qui jouent tous les hommes qui ont croisé le chemin de Louis (« Un Guerrier, tous les guerriers » et « Un Garçon, tous les garçons ») et deux personnages morts (« L'Amant, mort déjà » et « Le Père, mort déjà »). Ces personnages accompagnent Louis, et représentent, comme le dit Longue Date, « tous ceux-là qu'on croise dans son existence » (ThCIV, p. 281) de la famille aux amis (« l'Autre Famille ») mais aussi simplement « ceux-là croisés quelques minutes, une heure ou deux, une nuit [...] » (ThCIV, p. 288). Ces personnages ajoutés sont à la fois présents et absents : bien qu'ils commentent ce qui se passe sur scène et communiquent parfois avec les autres personnages, ils sont absents des retrouvailles avec la famille. Les personnages pluriels sont particulièrement complexes. Comme leurs noms l'indiquent, ils représentent des « types ». Ils endossent des rôles précis tour à tour (le garçon qui devient fou, les Christian...) tout en gardant des caractéristiques propres, communes sûrement à tous ceux qu'ils jouent (un garçon, un guerrier). Ils incarnent indifféremment des vivants et des morts :

UN GARÇON, TOUS LES GARÇONS. – Tu as des morts, aussi ?

LE GUERRIER, TOUS LES GUERRIERS. – Oui, j'en ai peur, un ou deux, c'est le moins. (ThCIV, p. 294)

Ce sont ainsi de véritables personnages-palimpsestes, oscillant sans cesse entre individualité et collectivité. Ils n'ont pas d'identité fixe mais sont des voix.

De par leur présence sur scène, les nouveaux personnages changent fondamentalement le sens de la pièce. Si *Juste la fin du monde* prenait les allures d'un huis clos familial, *Le Pays lointain* dépasse la problématique familiale pour prendre, selon Jean-Pierre Sarrazac, « la vie entière » de Louis :

C'est tout le paysage d'une vie, dans ses multiples connexions, qui entre dans le théâtre et qui élargit la scène. Diaspora, dispersion d'une vie à travers le plateau de théâtre. C'en est fini du resserrement familial. Les notions de proximité et de lointain sont abolies.⁸⁹

La pièce se fait « testimoniale » et « testamentaire », et se construit autour de Louis, qui même lorsqu'il dialogue avec les membres de sa famille « vivant parmi les vivants », « reste enveloppé par la mort ».⁹⁰ Mais, au-delà de ces constatations, nous observons que la pièce se fait « lazaréenne » dans le sens défini par Cayrol lui-même. Pour lui, l'un des traits de la littérature lazaréenne qu'il définit est le mélange du merveilleux (ou féérique) et de la réalité quotidienne. Il souligne un « dédoublement de l'être lazaréen » qui vit sur « deux plans distincts et pourtant reliés par un fil invisible, le plan de la terreur et le plan de l'exaltation, celui de la griserie et celui du détachement »⁹¹. Or *Le Pays lointain*, en introduisant des personnages pluriels et des morts qui dialoguent avec les vivants, combine merveilleux et quotidien. Les interactions entre personnages vivants et morts se font et se défont sans surprise ou étonnement (autre élément souligné par Cayrol⁹²). Et Louis oscille constamment entre des périodes d'exaltation et de détachement : détachement dans ses interactions avec les autres (comme nous l'avons vu, il laisse les autres parler de lui et lui parler sans vraiment répondre) mais une sorte de griserie, d'illusion de pouvoir dans ses monologues ou par exemple à la fin de la pièce, quand il stipule « (Un jour, je me suis accordé tous les droits) » (ThCIV, p. 408).

Le caractère lazaréen de la pièce *Le Pays lointain* est encore plus prononcé que celui de *Juste la fin du monde* ; le statut ambigu de Louis est renforcé par l'apparition de nouveaux personnages, vivants, morts ou les deux à la fois – personnages qui donnent à la pièce une dimension fantastique et nettement testamentaire⁹³. Mais c'est aussi au niveau de l'écriture du palimpseste (cf. chapitre précédent) qu'intervient le lazaréen. Dans son essai, Cayrol souligne :

Nous en arrivons ainsi, dans toute invention lazaréenne, à une impénétrabilité des êtres qui évolueront dans un monde dédoublé sans fin, à une incommunicabilité entre les interlocuteurs, d'où abus de monologues, recherche de phrases lapidaires, d'inscriptions bibliques. Le héros n'aime pas qu'on lui réponde, il suffit à sa question, il désire laisser en suspens sa demande.⁹⁴

Et c'est bien une certaine forme d'incommunicabilité que mettent en avant les textes de Lagarce, à l'aide de monologues hachés dans lesquels la figure de l'épanorthose est omniprésente. Le souci d'auto-correction, de recherche sans fin que traduit l'épanorthose, peut être en effet vu comme la « recherche de phrases lapidaires, d'inscriptions bibliques » ; les personnages cherchent la tournure qui sera imparable, comme Suzanne quand elle parle des lettres que Louis envoyait à la famille :

SUZANNE. – [...] Parfois, tu nous envoyais des lettres, parfois tu nous envoies des lettres, ce ne sont pas des lettres, qu'est-ce que c'est ?
De petits mots, juste des petits mots, une ou deux phrases, rien, comment est-ce qu'on dit ? Elliptiques.
Parfois, tu nous envoyais des lettres elliptiques. (ThCIV, P. 358-359)

La dernière phrase se distingue par des italiques, qui viennent accentuer le côté « formule ». Cependant, la phrase lapidaire ne vient pas naturellement et les personnages semblent condamnés à errer dans la langue, à tâtonner dans cette sans pouvoir s'inscrire de façon définitive dans leur parole et face aux autres. Les personnages semblent ainsi décidés à rester « en suspens », comme le jeune frère de *J'étais dans ma maison...* qui reste entre la vie et la mort sans prononcer un mot ou comme Louis qui décide de ne pas dire ce qu'il est venu annoncer.

La fin de *Juste la fin du monde* illustre d'ailleurs cette idée de suspens. Louis, pour « conclure » (ce n'est pas vraiment une conclusion), raconte une dernière anecdote, celle d'une promenade un soir d'été en vacances, où, perdu, il décide de suivre les rails pour rentrer chez lui :

LOUIS – [...] À un moment, je suis à l'entrée d'un viaduc immense, il domine la vallée que je devine sous la lune, et je marche seul dans la nuit, à égale distance du ciel et de la terre. Ce que je pense, et c'est cela que je voulais dire, c'est que je devrais pousser un grand et beau cri, un long et joyeux cri qui résonnerait dans toute la vallée, et que c'est ce bonheur-là que je devrais m'offrir, hurler une bonne fois, mais je ne le fais pas, je ne l'ai pas fait.

Je me remets en route avec le seul bruit de mes pas sur le gravier.

Ce sont des oublis comme celui-là que je regretterai. (ThCVI, p. 419)

Le cri que Louis ne pousse pas illustre le suspens dans lequel il vit : entre ciel et terre (vie et mort), un soir, il pense qu'il devrait crier mais ne le fait pas. Mais au-delà de ce fait, c'est la dernière réplique de la pièce, et le choix de Louis se porte sur une anecdote de quelque chose qui aurait pu se produire mais ne s'est pas produit, mettant en avant une fois de plus l'écriture du palimpseste, où ce qui n'est pas écrit (ou effacé) a parfois plus d'importance que ce qui l'est.

Ce dernier passage nous renvoie aussi à l'idée de brouillage, et à l'identité-palimpseste de l'auteur. Car cette anecdote se retrouve dans le premier volume du journal de Lagarce, dans l'un des cahiers qu'il a pris le temps de résumer :

Longue marche la nuit de Anduze à Saint-Jean-du-Gard, dans la montagne, les forêts, de minuit à 3 heures du matin.

Un long moment sur la vieille voie ferrée, à travers un long tunnel et ensuite sous les étoiles, dominant la vallée dans la nuit, sur un pont. (JI, p. 81)

Louis semble venir ici compléter Lagarce, qui lui ne fait pas mention du cri dans son journal. Ainsi, quand Louis dit « ce que je pense, et c'est ça que je voulais dire », il vient comme souligner l'absence de cette réflexion dans le journal.

Si Louis hante la pièce, il est lui-même hanté par son double, qui nous apparaît par traces, comme ce dernier extrait le met en avant. Ainsi, c'est par cette présence lazaréenne de l'auteur que se distingue l'œuvre de Lagarce : hantant le texte, Lagarce se fait Lazare parmi nous.

Lagarce parmi nous

Le personnage lazaréen vient souligner le caractère liminal de la scène. Ni tout à fait vivant, ni tout à fait mort, il perturbe les binarismes qu'il fait au contraire entrer dans un jeu de « différence » - qui est elle-même mouvement et productrice de sens, d'oppositions et, nous le verrons, de traces. Dans le palimpseste lagarcien tel que nous l'avons étudié, un personnage lazaréen comme Louis est lui-même traversé par la figure de l'auteur, dans ce que nous avons décrit comme le « brouillage autobiographique ». Cependant, dans *Juste la fin du monde*, et de façon encore plus évidente dans *Le Pays lointain*, avec le transfert de certaines de ses répliques vers le personnage de « L'Amant, mort déjà », Louis n'est pas le seul personnage qui évoque la figure de l'auteur. Si les critiques se méfient des liens autobiographiques sans pouvoir s'en détacher tout à fait, c'est parce que les textes nous rappellent sans cesse l'auteur qui les hante – et ceci aussi bien dans les textes de la fin que dans les plus anciens, notamment *Retour à la citadelle* (1984) ou *Derniers Remords avant l'oubli* (1987). Parisse en arrive à la même conclusion, remarquant que « la voix lyrique permet l'émergence d'une figure de l'auteur à l'intérieur de sa propre production dramatique »⁹⁵. Cette « voix lyrique » est selon nous une voix palimpsestique, éclatée en elle-même et en plusieurs voix mais pourtant « unique ». Le palimpseste lagarcien se constitue ainsi qu'il rend inévitable la présence/absence de l'auteur.

Dans un texte écrit pour les *Cahiers du Granit* en 1992, Lagarce écrit :

Me mets plutôt au travail quand ça ne va pas très bien, quand ça va bien, quelle idée, on reste heureux, on s'occupe de ce bonheur-là, lorsqu'on va moins bien, on se met au travail, ce que je dis, on essaie d'y voir clair. Quand on est totalement désespéré, on ne fait rien, on tente de se maintenir en vie. Là, c'est juste l'entre-deux. La trace. (*Du luxe et de l'impuissance*, p. 9)

Il définit lui-même son écriture comme *trace*, nous rappelant au motif du palimpseste et aux théories de Derrida, pour qui la trace n'est ni l'absence ni la présence mais « le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure »⁹⁶. L'écriture du palimpseste reste suspendue dans cet entre-deux, entre l'effacement et le recouvrement – et à travers l'art lazaréen, entre la vie et la mort. Pour Derrida, écrire c'est faire déjà face à la mort prochaine :

Je laisse là un bout de papier, je pars, je meurs : impossible de sortir de cette structure, elle est la forme constante de ma vie. Chaque fois que je laisse partir quelque chose, je vis ma mort dans l'écriture. Epreuve extrême : on s'exproprie sans savoir à qui proprement la chose qu'on laisse est confiée. Qui va hériter, et comment ? Y aura-t-il même des héritiers ?⁹⁷

On retrouve la même interrogation chez Lagarce (« y aura-t-il un lecteur pour tout ceci [...] ? » JI, p. 61) et, selon nous, le même « désir testamentaire » que celui exprimé par Derrida :

[...] dans mon anticipation de la mort, [...] il y a souterrainement le désir testamentaire, c'est-à-dire le désir que *quelque chose* survive, soit laissé, soit transmis – un héritage ou quelque chose à quoi je n'aspire pas, qui ne me reviendra pas, mais qui, peut-être, restera...⁹⁸

Car pour Derrida, « toute trace est d'essence testamentaire »⁹⁹, et il y a certainement chez Lagarce le désir de transmettre, ne serait-ce que dans sa volonté d'être écrivain (et dans son dépit, son obsession de ne pas être à la hauteur) mais aussi dans son aspiration à l'étude universitaire, quand il mentionne ironiquement « les chercheurs de l'Idaho » ou un sujet de thèse possible (« la place de l'euphémisme dans l'œuvre de Lagarce », JI, p. 382)¹⁰⁰. Cependant, chez Lagarce, ce désir testamentaire s'accélère avec la matérialisation de ce qu'il nomme lui-même « la mort prochaine » (samedi 17 décembre 1988, JI, p. 434) ou, dans les mots d'un autre auteur séropositif, « la privation du lointain »¹⁰¹. Connaissant désormais son statut positif, Lagarce se fait progressivement figure lazaréenne dans son propre journal, dans lequel il exprime à de nombreuses reprises son impression d'être désormais marqué par la mort. Le samedi 13 août 1988, deux semaines après avoir appris qu'il était séropositif, il écrit :

Le pire – c'est ce que je souhaitais dire – c'est le détachement qui me prend et qui ne me donne plus envie de sortir, de bouger, de connaître des gens. (JI, p. 382)

Ce détachement, qui caractérise le personnage lazaréen décrit par Cayrol, se retrouve dans la suite du journal. Malgré la peur et l'angoisse parfois exprimées (souvent avec ironie), Lagarce se décrit surtout dans les pages du journal comme « un légume qui va bientôt mourir » (JI, p. 471). Il se sent de plus en plus passif par rapport au monde (« La vie risque d'être souvent ainsi : regardée » JII, p. 155), objet plutôt que sujet (« J'avais le sentiment épuisant d'être un objet », JII, p. 309). Dans l'écriture du journal, il bascule progressivement du côté de la mort, observant la vie sans y participer – ce qui s'accroît avec la perte progressive du désir dans le deuxième tome du journal. Ainsi, Lagarce se fait Lazare, comme il l'exprime après la mort d'un ami séropositif :

Ce qui fascine les autres – et m'étonne – c'est ce calme. Le fait de savoir qu'on mourra, que d'une certaine manière, on est déjà mort et nous voir continuer [...]. Nous faisons partie du Troisième Groupe. Il y a les vivants et les morts, et nous, là, qui sommes perdus et continuons. (JII, p. 197)

Faire partie de ce « Troisième Groupe », c'est accepter d'être « entre-deux », de « continuer » alors qu'on est « perdu ». On retrouve cette même idée chez d'autres auteurs séropositifs, comme David Caron, par exemple, qui, bien qu'ayant appris sa séropositivité à une époque où ce diagnostic n'est plus synonyme de mort prochaine, espère pouvoir marcher dans les rues « *undetected among the others, the living, the normal people* »¹⁰². L'auteur malade ne se voit plus exactement comme « normal » mais comme un spectre qui hante les vivants. Lagarce, croisant un bel homme, remarque que celui-ci le regarde « étrangement », précisant « comme on croise un mort » (JII, p. 309). Avec la découverte de sa séropositivité, il rejoint ce troisième groupe, celui composé de « *ghosts, themselves haunted, who haunt the living with their own hauntedness* »¹⁰³.

Lagarce se sent désormais hanté, mais, tout comme pour Derrida, son interrogation principale ne se porte pas tant sur cette mort à venir que sur la vie et la trace. Il écrit :

Et disons-le – mais nous y reviendrons – l'essentiel de mes préoccupations ne porte pas tant sur la Mort que sur l'utilisation (pas d'autre mot) que je fis jusque-là de ma propre vie. (JI, p. 412)

C'est dans ce mouvement de retour sur sa vie que Lagarce se fait lazaréen, comme on peut le voir dans *Trois récits*, et en particulier dans *L'Apprentissage*. En effet, dans ce récit, Lagarce exprime non seulement le détachement lazaréen par rapport à la vie mais aussi, à travers l'autonarration, il produit cet effet de détachement en se créant un « double » littéraire, plus ou moins proche de sa personne autobiographique. Et c'est

à travers cette figure du double que la figure de l'auteur hante ses textes. Nous observons le même phénomène au théâtre quand s'opère le brouillage autobiographique que nous avons évoqué et la création d'« hétéronymes ». La photographie, et les multiples aspects qu'elle prend dans le travail lagarcien, participent aussi de ce phénomène. On pense bien sûr aux photographies de Lagarce par Lin Delpierre évoquées plus haut, mais aussi à celles qui sont mentionnées dans l'écriture elle-même (*La Photographie* est d'ailleurs une pièce de Lagarce écrite en 1986), particulièrement la photo évoquée par Louis dans *Juste la fin du monde* et par L'Amant, mort déjà dans *Le Pays lointain* (cf chapitre I). Le motif même du palimpseste est propice aux « revenants » – si on pense au motif de la réécriture par exemple, qui permet de faire « revenir » des textes d'auteurs souvent morts. Le palimpseste est aussi propice au phénomène de *haunting*, car entre effacement et recouvrement, les différentes dimensions qui s'y côtoient entre absence et présence sont poreuses – hantées par les autres et les hantant en retour.

Lagarce, devenu lazaréen par son contact « rapproché » avec la mort, n'est plus seulement la figure derrière le texte mais se fait voix lazaréenne, à la fois revenant et survivant.

Conclusion du chapitre

Ce chapitre nous a permis d'explorer les liens entre palimpseste et identité(s) dans le travail de Lagarce. Dans son exploration autobiographique, ce n'est pas une identité fixe qu'il nous présente – d'où le pluriel – mais une identité en mouvement. Le palimpseste symbolise ce mouvement tout en insistant sur l'effacement et/ou recouvrement qui renvoient sans cesse à l'absence/présence – et par là à la notion de *trace*.

Ce sont bien les traces qui nous ont intéressées dans ce chapitre : les traces d'un espace autobiographique à travers l'existence d'une écriture indirecte de soi représentée par les listes et les bibliothèques ou encore la « poussée » et le brouillage autobiographiques. En nous penchant sur le spectre du sida, sa trace dans les textes, nous avons pu montrer comment la maladie vient souligner cette présence/absence de

l'auteur dans son œuvre, ainsi que son rapport à la mort, entre autonarration et mythe personnel. Cette présence/absence palimpsestique se fait alors lazaréenne, de celle de personnages comme Louis ou le jeune frère à celle plus intrigante et émouvante (pour reprendre Balcerek¹⁰⁴) de l'auteur.

Le palimpseste lagarcien est alors constitué non seulement des différents textes, des mouvements de réécriture ou d'auto-hypertextualité, de retour ou d'auto-référence, mais aussi de la figure persistante et lazaréenne de l'auteur.

¹ Geneviève Jolly et Julien Rault, *Jean-Luc Lagarce : Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde*, Neuilly, Éditions Atlandes, 2011, p. 55.

² Citons comme exemple Béatrice Jongy qui écrit : « Lin Delpierre n'a pas voulu parler de la maladie, tout comme Lagarce, qui n'a cessé de répéter que le Sida n'était pas un sujet » [Béatrice Jongy, « Jean-Luc Lagarce, l'écrivain exposé » in *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », sous la direction de Nausicaa Dewez et David Martens, mai 2009, p. 161-174].

Ou encore Marie-Hélène Boblet : « entre-temps, Jean-Luc Lagarce s'est découvert séropositif, et sans jamais devenir un auteur du Sida (le Sida n'est pas un sujet, disait-il), c'est à l'apprentissage de la disparition que travaille son théâtre ». [Marie-Hélène Boblet, « L'hybridité générique du théâtre de Lagarce » in *Poétique*, n.156, 2008 (), p. 421-434].

³ Jean-Paul Aron accorde un entretien au *Nouvel Observateur* en 1987 dans lequel il parle de sa maladie et de son homosexualité qui sera publié sous le gros titre de « Mon Sida ». Quant à de Duve, il parle à plusieurs reprises de « son sida », allant jusqu'à affirmer « j'aime mon sida » [Pascal de Duve, *Cargo Vie*, Paris, Lattès, 1993, p. 64].

⁴ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 166.

⁵ A ce propos, voir : Gaspard Turin, « Actualité de la liste », [en ligne], *Acta fabula*, vol. 14, n° 4, « Aux listes et caetera », 2013. <URL : <http://www.fabula.org/acta/document7864.php>> [consulté le 29/02/2016].

⁶ Georges Perec, *Penser/Classer*, Hachette, 1985, p. 167.

⁷ Michel Foucault, « L'écriture de soi » in *Philosophie. Anthologie*, Éditions Gallimard, 2004, p. 828.

⁸ Antonia Birnbaum, « L'autoportrait comme forme d'expérience métaphysique », [en ligne], *Pylône*, n° 3, automne 2004. <URL : <http://www.caute.lautre.net/spip.php?article1018>> [consulté le 22/02/2016].

⁹ Nous utilisons ici le mot « identité » dans la perspective d'utiliser ensuite le concept d'« identité-palimpseste » mais nous rattachons notre vision de cette « identité » au concept post-moderne de « subjectivité(s) ».

¹⁰ Rafaëlle Pignon, « La fabrication d'un objet théâtre de l'intertextualité absolue : *Les Solitaires Intempestifs*, collage » in *IV- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 192.

¹¹ Géraldine Sfez, « Les bibliothèques : des identités-palimpsestes », [en ligne], *Conserveries mémorielles*, n°5, 2008. <URL : <http://cm.revues.org/131>> [consulté le 22/02/2016].

¹² Alberto Manguel, entretien avec François Busnel, [en ligne], *L'Express*, mis en ligne le 01/11/2004. <URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/alberto-manguel_809615.html> [consulté le 13/07/2015].

¹³ Géraldine Sfez, *op. cit.*, [en ligne].

¹⁴ Jean-Luc Lagarce, *Journal vidéo* (livret accompagnant le DVD), p.57.

¹⁵ *Ibid.*, p.29.

¹⁶ Pratiques auto-hypertextuelles souvent liées au journal, ce qui vient confirmer la thèse d'un lien étroit entre réécriture et écriture de soi chez Lagarce.

¹⁷ Notons ici la majuscule, marquant déjà le statut d'œuvre et non pas de simple journal intime.

¹⁸ Gary dans le journal et le film.

¹⁹ p. 31-32 dans *Trois récits* et p. 139-140 dans JII.

²⁰ p. 32-33 dans *Trois récits* et p. 142 dans JII.

²¹ p. 33-35 dans *Trois récits* et p. 142 dans JII.

²² Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *Poétique* 2007/1 (n° 149), p. 24.

²³ Voir le schéma présenté dans Arnaud Schmitt, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives » in *Autofiction(s) : Colloque de Cerisy*, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, PUL, 2008, p. 437.

²⁴ Arnaud Schmitt, 2007, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 27

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ Lydie Parisse, *Lagarce : Un Théâtre entre présence et absence*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 101.

²⁸ Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.226.

²⁹ Geneviève Jolly et Julien Rault, *op. cit.*, p. 56 : « Une légende tenace veut pourtant que ce théâtre soit prétendument autobiographique ; elle veut surtout que Louis, le personnage de *Juste la fin du monde* comme du *Pays lointain*, soit ni plus ni moins l'auteur en personne ».

³⁰ Jean-Pierre Thibaudat, *op. cit.*, p. 227.

-
- ³¹ Arnaud Schmitt, 2008, *op. cit.*, p. 439.
- ³² Philippe Gasparini, *Autofiction. Une Aventure du langage*, Paris, Le Seuil, 2008.
- ³³ *Ibid.*, p. 428.
- ³⁴ Pour une analyse détaillée, cf. chapitre I.
- ³⁵ Jean-Luc Lagarce, *Traces incertaines (mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 92-96.
- ³⁶ Julie Valero, « Jean-Luc Lagarce ou les heureux ratés d'un espace autobiographique » in *Lectures de Lagarce*, dirigé par Catherine Douzou, Rennes, PUR, 2011, p. 65.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 77.
- ³⁸ Entretien sur France Culture avec Lucien Attoun, retranscrit dans « Vivre le théâtre et sa vie, Jean-Luc Lagarce » in *Théâtre / Public*, n.129, mai-juin 1996, p. 7.
- ³⁹ Julie Valero, *op. cit.*, p.78.
- ⁴⁰ Nous ne nous limitons pas ici au test positif mais avant cela, au moment où dans le journal, le sida commence à apparaître de façon récurrente, vers 1986.
- ⁴¹ Nous utilisons le mot sida par souci de simplicité, sans nier la différence entre séropositivité et sida.
- ⁴² « Samedi 3 mars : Dans une interview, Guibert annonce qu'il a le Sida. Publication de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. ».
- ⁴³ Ross Chambers, *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.
- ⁴⁴ Nous gardons ici le mot anglais, faute d'en avoir trouvé une traduction satisfaisante. Le substantif « hantise » en français renvoie plus à une obsession morbide qu'au fait de hanter ou être hanté, signification ambiguë que l'on garde en anglais avec le mot « *haunting* ».
- ⁴⁵ Celle de Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- ⁴⁶ On retrouve le même terme dans *L'Apprentissage*, p. 12 : « Je me suis arrangé, peut-être ».
- ⁴⁷ On pense ici bien sûr à Guibert et son « journal d'hospitalisation » du même nom.
- ⁴⁸ « [...] l'infirmière était celle, je n'avais aucun doute, qui s'occupait de G. les derniers temps, lorsque nous habitions l'autre appartement avant qu'il meure. » (TR, p. 103)
- ⁴⁹ On remarque d'ailleurs dans cet extrait (et dans l'ensemble de la nouvelle) que le narrateur n'est qu'une seule fois sujet dans le phrase, et objet pour le reste.
- ⁵⁰ David Caron, *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014, p. 35.
- ⁵¹ Izabella Badiu, « Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XXe siècle », [en ligne], *Arches*, n.4, 2002. <URL : <http://www.arches.ro/revue/no04/no4art03.htm>> [consulté le 12/08/2015].
- ⁵² *Ibid.*
- ⁵³ Julie Valero, *op. cit.*, p. 70.
- ⁵⁴ Béatrice Didier, « Les écritures du moi », cité par Izabella Badiu, *op. cit.*, [en ligne].
- ⁵⁵ « [...] (Franchement, y aura-t-il un lecteur pour tout ceci, mis à part les enfants de la famille ?) » (JI, p. 61).
- ⁵⁶ Izabella Badiu, *op. cit.*
- ⁵⁷ Stéphane Spoiden, *La Littérature et le SIDA : Archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 26.
- ⁵⁸ Ross Chambers, *Facing it: AIDS Diaries and the Death of the Author*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001, p.5.
- ⁵⁹ Stéphane Spoiden, *op. cit.*, p. 28.
- ⁶⁰ On remarque ici l'énumération ou l'usage de la liste comme effet de décalage, stylistique et temporel (l'annonce est virtuellement repoussée).
- ⁶¹ À ce propos, voir David Caron, *AIDS in French Culture: Social Ills, Literary Cures*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2001.
- ⁶² Ross Chambers, *op. cit.*, 2001, p. 22.
- ⁶³ Ross Chambers, *Ibid.*, p. 6.
- ⁶⁴ Ross Chambers, *op. cit.*, 2004, p. 180.
- ⁶⁵ Pour une description plus complète de ces romans-feuilletons, cf. Julie Valero, *Le Théâtre au jour le jour : Journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*, Editions l'Harmattan, 2013, p. 95-97.
- ⁶⁶ Carole Fillière, « Le jeu ironique et la poétisation du lieu commun chez Leopoldo Alas Clarín » in *Les Relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne : XIXe-XXe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 83.
- ⁶⁷ On trouve aussi le contraste entre vieillard et enfant à d'autres reprises chez Lagarce et chez d'autres auteurs, comme par exemple Guibert, qui, à la fin de *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, écrit : « J'ai enfin retrouvé mes bras et mes jambes d'enfant ».

- ⁶⁸ Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », [en ligne], *Fabula / Les colloques*, « Hégémonie de l'ironie ? ». <URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>> [consulté le 15/03/2016].
- ⁶⁹ Rappel : les neufs premiers cahiers sont un résumé des cahiers originaux avec insertion d'extraits entiers.
- ⁷⁰ Cf. JII, p. 49-50.
- ⁷¹ Ross Chambers, *op. cit.*, 2004, p.xxvi.
- ⁷² Alain Girard cité par Badiu, *op. cit.*
- ⁷³ Alain Girard, « Le journal intime, un nouveau genre littéraire ? » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1965, n°17, p. 106.
- ⁷⁴ Julie Valero, *op. cit.*, p. 70.
- ⁷⁵ Béatrice Jongy, *op. cit.*, p. 174.
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 170.
- ⁷⁷ Photographies présentées dans le volume *Un ou deux reflets dans l'obscurité*, (photographies de Lin Delpierre), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.
- ⁷⁸ Jean Cayrol, *Les Corps étrangers. Pour un romanesque lazaréen*, suivi de *La Rature* par Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, le monde en 10/18, 1964, p. 203.
- ⁷⁹ Max Silverman, *op. cit.*, p. 41.
- ⁸⁰ Roland Barthes, *La Rature*, *op. cit.*, p. 245.
- ⁸¹ René Prédal cité dans Max Silverman, *Palimpsestic Memory*, p. 61.
- ⁸² On en voit des exemples dans le journal comme dans JI, p. 121 : « Je me suis vu très vieux, me décharnant, devenant vieillard ou victime des nazis (ces images des camps) ».
- ⁸³ Ross Chambers, 2001, *op. cit.*, p. 6.
- ⁸⁴ David Caron, *op. cit.*, p. 250-251.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p.250.
- ⁸⁶ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 171.
- ⁸⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 234.
- ⁸⁸ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 42.
- ⁸⁹ Jean-Pierre Sarrazac, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la vie » in *IV- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 293.
- ⁹⁰ *Ibid.*, p. 294.
- ⁹¹ Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 210.
- ⁹² « L'étonnement, la surprise, l'inédit n'existent pas dans un milieu lazaréen[...] », *Ibid.*
- ⁹³ Et le mythe personnel intervient ici aussi : il s'agit de la dernière pièce écrite par Lagarce, achevée quelques jours seulement avant sa mort.
- ⁹⁴ Jean Cayrol, *op. cit.*, p. 223.
- ⁹⁵ Lydie Parisse, *op. cit.*, p. 99.
- ⁹⁶ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 25.
- ⁹⁷ Jacques Derrida, « Je suis en guerre contre moi-même », [en ligne], entretien paru dans *Le Monde* le 18 août 2004. <URL : http://khayyami.free.fr/francais/refs/derrida_le_monde.html> [consulté le 31/03/2016].
- ⁹⁸ « Dialogue entre Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. » in *Rue Descartes*, n° 52, 2006, p. 93.
- ⁹⁹ *Ibid.*
- ¹⁰⁰ La reconnaissance académique lui semble chère car, s'imaginant un futur dystopique où il serait riche mais alcoolique et mourrait jeune, il écrit : « j'aurais écrit suffisamment de livres et pas un ne vaudra la peine d'être étudié par les générations suivantes... » (JI, P. 49).
- ¹⁰¹ Hervé Guibert, cité par Marie-Hélène Boblet dans *op. cit, Europe*, p. 41.
- ¹⁰² David Caron, *op. cit.*, p. 13.
- ¹⁰³ Ross Chambers, *op. cit.*, 2004, p. xxv.
- ¹⁰⁴ Cf. titre de la thèse d'Alexandra Balcerek.

Conclusion

Si Lagarce en était amateur, il ne s'est jamais adonné à la photographie. Existe néanmoins un collage, réalisé à partir d'une photographie de Queneville et nommé de façon significative, *Autoportrait*¹. Cette photographie (présentée ci-dessous) nous renvoie aux points importants de notre analyse. Véritable travail de 'réécriture' (faite à partir du travail d'un autre), Lagarce se l'approprie et lui donne par son titre une dimension personnelle et autobiographique. De plus, Lagarce se cache la moitié du visage avec la main, comme par jeu, ne laissant voir qu'un œil grand ouvert qui, par l'intensité de son regard semble contredire l'aspect enjoué de la pose. Sur son montage, son visage apparaît comme éclaté et même palimpsestique, puisque certaines parties se superposent à d'autres. Ainsi, l'auteur ne se dévoile pas directement mais effectue, comme dans ces textes, une sorte de brouillage, et offre ainsi une « trace incertaine ».



Cette photographie fait écho au palimpseste et donc à notre étude. Nous avons pour objectif d'explorer le motif du palimpseste chez Jean-Luc Lagarce, en ne nous focalisant pas uniquement sur le théâtre mais en donnant au contraire, une place de choix à ses autres écrits et en particulier au journal intime qui nous apparaissait crucial dans la compréhension de l'écriture lagarcienne. Grâce à cette approche, nous avons pu en effet mettre en lumière certaines caractéristiques et spécificités de l'écriture lagarcienne.

Nous nous sommes tout d'abord intéressés, pour reprendre l'expression de Catherine Naugrette, au « Lagarce palimpseste », dont l'œuvre évoque un palimpseste (au sens promu par Genette) « fondamentalement double » qui « fonctionne par rapport à des emprunts aussi bien externes qu'internes »². Suivant cette piste, nous avons exploré plusieurs types de réécritures, de l'exemple d'une adaptation officielle pour laquelle l'hypotexte est clairement défini (dans notre cas la réécriture pour la scène des *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon Fils) aux adaptations plus libres qui s'inspirent de différentes œuvres et auteurs sans réelles contraintes puisque le ou les hypotexte(s) ne sont pas directement nommés. Nous avons pu à travers l'analyse de ces exemples dégager quelques particularités de l'écriture lagarcienne (refus d'une caractérisation forte des personnages, de l'illusion théâtrale). Le dernier exemple étudié dans cette partie, celui des *Solitaires intempestifs*, nous a permis d'avancer une théorie de l'intertextualité non seulement perçue comme jeu mais comme plaisir – du plaisir du texte barthien au plaisir de l'intertexte. Nous avons dédié la deuxième partie de ce premier chapitre à un type de réécriture singulier, l'auto-hypertextualité. Nous avons montré que Lagarce n'hésitait pas à réécrire ses propres textes, allant même, dans le cas d'*Histoire d'amour*, jusqu'à remettre en scène la deuxième version en jouant le même rôle et accompagné des mêmes acteurs. Ce cas précis nous a permis de nous questionner sur l'émergence d'un espace autobiographique à travers l'auto-hypertextualité, confirmée par l'existence et l'analyse de nombreux travaux autour du journal. Cette approche auto-hypertextuelle particulière nous est apparue comme une sorte de « pratique de soi » au sens foucauldien, où la réécriture du journal ouvrait la voie d'une transformation mais aussi d'une (re)constitution du soi passant par une « méditation du passé »³. Il ne nous est alors pas paru fortuit que cet intérêt pour le passé et ce désir de contrôle de l'œuvre émergent au moment où Lagarce prend conscience de son statut séropositif. De plus, nous avons montré que l'auto-hypertextualité lagarcienne, loin de se limiter au théâtre, se fait au contraire intermédiaire, nous rappelant les travaux d'autres auteurs séropositifs, comme Guibert ou Collard.

L'écriture lagarcienne relève elle aussi du palimpseste, comme nous l'avons démontré dans notre deuxième chapitre. Nous nous sommes intéressés dans un premier temps à la temporalité ambiguë du texte lagarcien. Constatant que Lagarce affirmait lui-même un certain refus du présent et ayant démontré dans notre premier chapitre

l'importance de l'héritage littéraire dans son travail, nous avons montré comment son écriture s'inspirait du mouvement du Nouveau Roman et de ses émules (Nouveau Théâtre et nouveau cinéma) ainsi que d'une certaine forme de distanciation dans la mise en place d'une temporalité « décalée ». Pour pousser notre exploration de cet aspect, nous avons ensuite proposé une analyse détaillée du film *Journal 1* – exemple choisi non seulement pour éviter de nous concentrer uniquement sur le théâtre mais surtout pour analyser le refus du présent dans le cas doublement délicat du cinéma et du « journal ». Le film, caractérisé par de nombreux décalages temporels et thématiques, présente ce que nous avons identifiés comme des « nappes de passé » selon les théories développées par Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps*⁴. Celles-ci se superposent les unes aux autres, dénonçant « le fondement caché du temps »⁵ selon lequel le présent est toujours déjà passé. Lagarce offre ainsi une vision palimpsestique du journal, qui se construit dans la superposition de diverses couches temporelles, le fragment et l'absence. Nous nous sommes alors demandé comment cette écriture du palimpseste se traduisait sur scène, question à laquelle nous avons répondu en nous appuyant sur les concepts bakhtiniens de polyphonie et dialogisme. En effet, le texte lagarcien repose sur une narration éclatée par l'intervention de multiples voix (une polyphonie au sens simple) qui font et défont le récit, se superposant les unes aux autres et hésitant sans cesse entre choralité et discordance. Mais la polyphonie (tendance dialogique) intervient aussi dans le discours d'un même personnage, qu'il intègre le discours autre ou traite le discours comme autre – notamment à travers l'épanorthose – créant un palimpseste cette fois interne. Le théâtre de Lagarce est donc bien un théâtre de parole, mais représenté par un discours vertical et non horizontal, dans lequel la coexistence de plusieurs dimensions favorise un sens dynamique, non figé :

Ça parle partout et tout le temps, en multipliant les sources de parole et sans construire un sens équivoque. Bien au contraire. Ça parle pour déconstruire le sens immédiat, et le réinventer au fil des énoncés [...].⁶

L'étude du fil *Journal 1* rappelle l'importance du journal dans le travail lagarcien, déjà évoquée dans le premier chapitre. C'est donc au journal et à l'écriture de soi que nous avons dédié notre dernier chapitre, posant la question du rapport entre identité(s) et palimpseste. Dans un premier temps, nous avons mis en avant l'existence d'une écriture de soi indirecte à travers l'usage de listes-bibliothèques ou, plus tard, dans les pratiques auto-hypertextuelles tournées vers le journal. Cette écriture de soi donne les

éléments d'une identité elle aussi palimpseste, qui se crée par accumulation mais reste fragmentaire et « trouée ». Cette « identité-palimpseste », qui apparaît par traces, se retrouve avec la notion de brouillage autobiographique. À l'aide de la distinction faite par Arnaud Schmitt⁷, nous avons alors illustré comment Lagarce, dans certains de ses textes, instaure un jeu autofictionnel, entre autonarration (présentant des éléments quasi-réels) et fiction du réel (des éléments réels dans une fiction). Dans un deuxième temps, c'est le sida en tant que trace de l'identité-palimpseste lagarcienne qui a été l'objet de notre analyse. Nous avons d'abord montré comment le spectre du sida se manifeste dans les *Trois récits*. Le sida est au cœur de ces trois nouvelles, oscillant entre autobiographie et autonarration (de par leurs liens hypertextuels au journal), sans être jamais nommé (et même transformé dans le cas de *L'Apprentissage*). L'écriture du palimpseste, par le choix du fragment et les divers procédés de détournement, recouvrement et effacement, demande un positionnement du lecteur, qui le reporte à l'identité de l'auteur comme point de fuite du palimpseste. Ainsi, le spectre du sida n'est jamais loin dans l'esprit du lecteur, et ces *Trois récits* permettent à Lagarce de donner un certain témoignage de la condition de séropositif puis de malade du sida. La dimension testimoniale est encore plus forte dans le journal intime, qui s'épaissit considérablement avec l'arrivée de la maladie et pose les bases du déploiement d'un mythe personnel, construit dans l'ironie et la combattivité face à la maladie – « le bel esprit les jours de grand naufrage » (TI, p. 92)⁸. C'est alors une double hantise de l'auteur que nous avons révélée, non seulement en tant que témoin désormais décédé mais aussi en tant que témoin revisitant son écriture avant sa mort. C'est dans cette perspective que nous avons alors convoqué la figure de Lazare, dans la lignée de Jean Cayrol⁹. Nous avons tout d'abord repéré chez Lagarce l'utilisation de certains thèmes et personnages lazaréens, en particulier dans la pièce *Le Pays lointain* où se côtoient vivants et morts, merveilleux et quotidien, exaltation et détachement. Cependant, c'est avant tout l'auteur qui se présente comme lazaréen. Affirmant appartenir à un « Troisième groupe » (JII, p. 197) dans le journal, l'auteur se fait à la fois « spectre » et « survivant »¹⁰ et opère un véritable retour sur son œuvre. Ainsi, le palimpseste dévoile son caractère testamentaire et laisse transparaître la figure de l'auteur.

L'exploration par le motif du palimpseste nous a permis d'aborder le travail lagarcien sous un nouveau jour. Par le palimpseste, ce ne sont pas seulement les influences ou les sources d'inspiration de Lagarce qui nous sont apparues mais aussi

les spécificités de son écriture ainsi que les raisons de la persistance de l'auteur dans son œuvre. Loin d'être un malentendu selon nous, la tendance du lecteur à envisager cette écriture par le biais de l'autobiographie et de la maladie résulte d'un complexe jeu de brouillage fondé sur une multitude de pratiques palimpsestiques développées par Lagarce vers la fin de sa vie. Mort parmi les vivants, vivant parmi les morts, il reste encore aujourd'hui indissociable de son œuvre.

¹ Cette photographie illustre la couverture de *Traces incertaines*.

² Catherine Naugrette, « Lagarce palimpseste » in *Jean-Luc Lagarce*, revue *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 195.

³ Michel Foucault, « L'écriture de soi » in *Philosophie. Anthologie*, Éditions Gallimard, 2004, p. 830.

⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁶ Geneviève Jolly, « La choralité ou la mise en mouvement de la parole théâtrale » in *IV-Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, colloque de Paris III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p. 232.

⁷ Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n. 149, 2007, p. 15-29.

« De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives » in *Autofiction(s) : Colloque de Cerisy*, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, PUL, 2008, p. 417-440.

⁸ Ou « le dernier sujet d'un dandysme désinvolte » (JI, p. 374).

⁹ Jean Cayrol, *Les Corps étrangers. Pour un romanesque lazaréen*, suivi de *La Rature* par Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, le monde en 10/18, 1964.

¹⁰ Ce qui fait écho aux idées de Derrida vers la fin de sa vie, comme nous l'avons vu dans le chapitre III.

Bibliographie

Œuvres de Jean-Luc Lagarce

Théâtre et mises en scène

Théâtre complet I, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Erreur de construction (1977)
Carthage, encore (1978)
La Place de l'autre (1979)
Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale (1980)
Ici ou ailleurs (1981)
Noce (1982)
La Bonne de chez Ducatel (1977)

Théâtre complet II, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2000.

Vagues souvenirs de l'année de la peste (1982)
Hollywood (1983)
Histoire d'amour (repérages) (1983)
Retour à la citadelle (1984)
Les Orphelins (1984)
De Saxe, roman (1985)
La Photographie (1986)

Théâtre complet III, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

Derniers remords avant l'oubli (1987)
Music-hall (1988)
Les Prétendants (1989)
Juste la fin du monde (1990)
Histoire d'amour (derniers chapitres) (1990)

Théâtre complet IV, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne (1993)
Nous, les héros (1993)
Nous, les héros (Version sans le père) (1993)
J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne (1994)
Le Pays lointain (1995)

Les Égarements du cœur et de l'esprit (précisions), adaptation du roman de Crébillon
Fils, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Traces incertaines : mises en scène de Jean-Luc Lagarce 1981-1995, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

Journal

Journal 1977-1990, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Journal 1990-1995, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Journal vidéo (livre DVD), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Autres écrits

Trois récits, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

Un ou deux reflets dans l'obscurité, (photographies de Lin Delpierre), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

Quichotte, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Du luxe et de l'impuissance, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Théâtre et Pouvoir en Occident, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

Correspondances et entretiens avec « Attoun & Attounette » (adaptation François Berreur), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

Mes projets de mises en scène, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

Entretiens de Jean-Luc Lagarce

Entretien sur France Culture avec Lucien Attoun, retranscrit dans « Vivre le théâtre et sa vie, Jean-Luc Lagarce » in *Théâtre / Public*, n.129, mai-juin 1996, p. 4-11.

« Création du *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse orientale* », extrait de l'émission *Emmenez-moi au théâtre*, [en ligne], diffusée le 22 février 1982 sur Antenne 2. <URL: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00001/creation-du-voyage-de-madame-knipper-vers-la-prusse-orientale.html>> [consulté le 23/03/2015].

Sur l'œuvre de Lagarce

Biographie

Jean-Pierre Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Jean-Pierre Thibaudat, *Jean-Luc Lagarce*, Paris, Cultures France, 2007.

Ouvrages

Geneviève Jolly et Julien Rault, *Jean-Luc Lagarce : Derniers remords avant l'oubli, Juste la fin du monde*, Neuilly, Éditions Atlandes, 2011.

Lydie Parisse, *Lagarce – Un Théâtre entre présence et absence*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Julie Valero, *Le Théâtre au jour le jour - Journaux personnels et carnets de création de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyert*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Ouvrages collectifs

Collectif, *I - Problématiques d'une œuvre*, colloque Strasbourg, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Collectif, *II - Regards lointains*, colloque Paris-Sorbonne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Collectif, *III - Traduire Lagarce (langue, culture, imaginaire)*, colloque Besançon, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Collectif, *IV- Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, colloque Paris III-Sorbonne nouvelle, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

Collectif, *Jean-Luc Lagarce*, revue *Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010.

Bertrand Chauvet et Éric Duchâtel, *Juste la fin du monde. Nous, les héros. Jean-Luc Lagarce*, Paris, SCEREN – CRDP, 2007.

Catherine Douzou (dir.), *Lectures de Lagarce - Derniers remords avant l'oubli - Juste la fin du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Claire Doquet et Elisabeth Richard (dir.), *Les Représentations de l'oral chez Lagarce - Continuité, discontinuité, reprise*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Thèse

Alexandra Balcerek, *L'Existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre*, Thèse de doctorat, Lille, Université de Lille, 2013.

Articles

Marie-Hélène Boblet, « L'hybridité générique du théâtre de Lagarce. Le Pays lointain (1995) » in *Poétique*, n. 156, 2008, p. 421-434.

Béatrice Jongy, « Jean-Luc Lagarce, l'écrivain exposé » in *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », sous la direction de Nausicaa Dewez et David Martens, mai 2009, p. 161-174.

Vincent Tasselli, « Marguerite Duras, Jean-Luc Lagarce : le dialogue troué, un geste théâtral contemporain », [en ligne], *Loxias*, 46, 2014. <URL: <http://revel.unice.fr/loxias/?id=7877>> [consulté le 16/02/2015].

Articles de presse

Mathilde La Bardonnie, « Jean-Luc Lagarce se livre encore » in *Le Monde*, [en ligne], avril 2007. <URL:http://next.liberation.fr/culture/2007/04/02/jean-luc-lagarce-se-livre-encore_89225> [consulté le 14/04/2016].

Laurence Benaim, « *Instructions aux domestiques*, d'après Swift », [en ligne], *Le Monde*, 16 décembre 1986.

<URL:http://www.lemonde.fr/archives/article/1986/12/16/instructions-aux-domestiques-d-apres-swift_2930040_1819218.html?xtmc=lagarce&xtcr=1> [consulté le 25/04/2016].

Nathalie Simon, « Les auteurs les plus joués au théâtre » in *Le Figaro.fr*, [en ligne], 2008.

<URL: <http://www.lefigaro.fr/theatre/2008/11/27/03003-20081127ARTFIG00484-les-auteurs-les-plus-joues-au-theatre-.php>> [consulté le 07/04/2016].

Entretien avec Denis Guénoun, « Lagarce, le solitaire intempestif », [en ligne], propos recueillis par Hugues Le Tanneur, extrait des *Inrockuptibles*, supplément au numéro 580 daté du 7 janvier 2007. <URL : http://www.lagarce.net/oeuvre/info_texte/idtext/86/type/entretiens> [consulté le 21/12/2015].

Sites internet

Theatre-contemporain.net, *Jean-Luc Lagarce*, [en ligne], site officiel sur Jean-Luc Lagarce. <URL : <http://annee.lagarce.net/>> [consulté le 30/04/2016].

-, *Année (...) Lagarce*, [en ligne], site sur l'Année Lagarce, 2007. <URL : <http://annee.lagarce.net/>> [consulté le 30/04/2016].

IMEC, Présentation du fonds Jean-Luc Lagarce, [en ligne]. <URL: <http://www.imec-archives.com/fonds/lagarce-jean-luc/>> [consulté le 07/04/2016].

Autres

Dossier pédagogique du CNT et CNC, « Voyages en pays lointains – Joël Jouanneau met en scène Jean-Luc Lagarce d'Isabelle Marina et Journal de Jean-Luc Lagarce », [en ligne]. <URL:http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/voyage_pays.pdf> [consulté le 18/11/2014]

Théorie et critique

Ouvrages

Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Bertolt Brecht, *L'Art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999.

Jean Cayrol, *Les Corps étrangers. Pour un romanesque lazaréen*, suivi de *La Rature* par Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, le monde en 10/18, 1964.

David Caron, *AIDS in French Culture: Social Ills, Literary Cures*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2001.

David Caron, *The Nearness of Others: Searching for Tact and Contact in the Age of HIV*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

Ross Chambers, *Facing it: AIDS Diaries and the Death of the Author*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.

Ross Chambers, *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.

Karine Chevalier, *La Mémoire et l'Absent : Nabile Farès et Juan Rulfo de la Trace au Palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*. Cours au Collège de France 1981-1982, Éditions du Seuil, 2001.

Philippe Gasparini, *Autofiction. Une Aventure du langage*, Paris, Le Seuil, 2008.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

François Harvey, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite – Intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

Claude Murcia, *Nouveau Roman, nouveau cinéma*, Paris, Éditions Nathan, 1998.

Monica B. Pearl, *AIDS Literature and Gay Identity: The Literature of Loss*, Oxon, Routledge, 2013.

Georges Perec, *Penser/Classer*, Hachette, 1985.

Jean Peytard, *Mikhaïl Bakhtine : Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand Lacoste, 1995.

Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Max Silverman, *Palimpsestic Memory: the Holocaust and Colonialism in French and Francophone Fiction and Film*, Oxford, Berghahn Books, 2013.

Stéphane Spoiden, *La Littérature et le SIDA: archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001.

Ouvrages collectifs

Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 1995.

Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2010.

Articles et chapitres de livre

Izabella Badiu, « Enjeux théoriques dans l'étude des journaux intimes du XXe siècle », [en ligne], *Arches*, n.4, 2002. <URL : <http://www.arches.ro/revue/no04/no4art03.htm>> [consulté le 12/08/2015].

Marie-Laure Basuyaux, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », [en ligne], *Fabula / Les colloques*, « L'idée de littérature dans les années 1950 ». <URL : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>>, [consulté le 11/09/2014].

Roland Barthes, « Texte (théorie du) » in *Encyclopaedia universalis*, 1973.

Antonia Birnbaum, « L'autoportrait comme forme d'expérience métaphysique », [en ligne], *Pylône*, n. 3, automne 2004. <URL : <http://www.caute.lautre.net/spip.php?article1018>> [consulté le 22/02/2016].

Catherine Boré et Claire Doquet-Lacoste, « La réécriture questions théoriques. Interview croisée de Jacqueline Authier-Revuz et Almuth Grésillon. », *Le français aujourd'hui*, n.144, 2004, p. 9-17.

Martine Bubb, « Le mystère de la chambre noire. *Je t'aime je t'aime* d'Alain Resnais. » in *Philosophie et cinéma*, dirigé par Jean-Louis Déotte, Paris, L'Harmattan, 2011.

Michel Butor, « La critique et l'invention » in *Critique*, décembre 1967, p. 983-995.

Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et Réécriture » in *Semen*, 3, 1987, p. 11-49.

Pierre-Jean Dufief, « Le journal intime » in *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914 : autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Paris, Éditions Bréal, 2001, p. 107-133.

Carole Fillière, « Le jeu ironique et la poétisation du lieu commun chez Leopoldo Alas Clarín » in *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne : XIXe-XXe siècle*, sous la direction de Carole Fillière et Laurie-Anne Laget, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, p. 73-90.

Michel Foucault, « L'écriture de soi » in *Philosophie. Anthologie*, Éditions Gallimard, 2004, p. 822-843.

Michel Fournier, « Fonction rhétorique de la référence intermédiatique : sida, témoignage et intermédialité » in *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 75-84.

Alexandre Gefen, « Compassion et réflexivité : les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine », [en ligne], *Fabula / Les colloques*, « Hégémonie de l'ironie ? ». <URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>> [consulté le 15/03/2016].

Alain Girard, « Le journal intime, un nouveau genre littéraire ? » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°17, 1965, p. 99-109.

Dominique Kunz, « Le journal intime. Méthodes et problèmes », [en ligne], Université de Genève, 2005.

<URL:<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal/jiintegr.html#ji040000>> [consulté le 11/02/2016].

Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman » in *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 82-112.

Philippe Lejeune, « Le journal : genèse d'une pratique » in *Genesis*, n. 32, 2011, p. 29-42.

Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » in *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 93-102.

André Petitjean, « La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre » in *Pratiques*, n. 74, Metz, juin 1992, p. 105-125.

Fabienne Pommel, « Présentation : Réflexions sur le miroir », [en ligne], Université Rennes 2. <URL : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1222691094_doc.pdf> [consulté le 12/02/2016].

Arnaud Schmitt, « La perspective de l'autonarration » in *Poétique*, n. 149, 2007, p. 15-29.

Arnaud Schmitt, « De l'autonarration à la fiction du réel : les mobilités subjectives » in *Autofiction(s) : Colloque de Cerisy*, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, PUL, 2008, p. 417-440.

Géraldine Sfez, « Les bibliothèques : des identités-palimpsestes », [en ligne], *Conserveries mémorielles*, n.5, 2008. <URL : <http://cm.revues.org/131>> [consulté le 22/02/2016].

Claire Stolz (dir.), « Atelier de théorie littéraire : polyphonie », [en ligne]. <URL : <http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie>> [consulté le 20/03/2014].

Gaspard Turin, « Actualité de la liste », [en ligne], *Acta fabula*, vol. 14, n° 4, « Aux listes et caetera », 2013. <URL : <http://www.fabula.org/acta/document7864.php>> [consulté le 29/02/2016].

Louis Van Delft, « Poétique du fragment » in *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Saint-Nicolas, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 203-235.

Deborah Walker, « La réappropriation de l'hypotexte: étude de l'adaptation théâtrale dans l'œuvre d'Alain Resnais » in *Nottingham French Studies*, Volume 46, 2007, p. 97-109.

Autres

Roland Barthes, entretien pour l'émission *Le Fond et la forme du 19 mars 1973*, [en ligne]. <URL : <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>> [consulté le 27/11/2015].

Gilles Deleuze, « La voix de Gilles Deleuze en ligne », Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, cours 62 à 66, [en ligne]. <URL : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=11> [consulté le 18/11/2014].

Jacques Derrida, « Je suis en guerre contre moi-même », [en ligne], entretien paru dans *Le Monde* le 18 août 2004.

<URL : http://khayyami.free.fr/francais/refs/derrida_le_monde.html> [consulté le 31/03/2016].

-, « Dialogue entre Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. » in *Rue Descartes*, n° 52, 2006, p. 86-99.

Alberto Manguel, entretien avec François Busnel, [en ligne], *L'Express*, mis en ligne le 01/11/2004. <URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/alberto-manguel_809615.html> [consulté le 13/07/2015].

Michel Olsen, *Remarques sur le dialogisme et la polyphonie*, [en ligne], documents de travail, les polyphonistes scandinaves, n. VI, novembre 2002. <URL : <http://rossy.ruc.dk/ojs/index.php/poly/article/viewFile/2429/744>> [consulté le 20/03/2014].

Programme du séminaire interacadémique « Littérature comparée: Intertextualité – Transtextualité – Intermédialité » [en ligne], FUNDP, Namur, et FUSL, Bruxelles, 2009-2010. <URL: <https://www.unamur.be/lettres/germaniques/activites/seminaire>> [consulté le 23/03/2015].

Œuvres littéraires et films cités

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

Michel Butor, *Degrés*, Paris, Gallimard, 1960.

Crébillon Fils, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (Édition d'Étiemble), Paris, Gallimard, collection Folio Classique, 1977.

Pascal de Duve, *Cargo Vie*, Paris, Lattès, 1993.

Gustave Flaubert, *Correspondance. Tome I : Janvier 1830 - Mai 1851*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», 1973.

Hervé Guibert, *CytomégaloVirus. Journal d'hospitalisation*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Alain Resnais (réalisateur) et Alain Robbe-Grillet (scénariste), *L'Année dernière à Marienbad*, 1961.

Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

Dictionnaire cité

Dictionnaire du CNRTL, Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI), [en ligne].
<URL : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/>> [consulté le 01/05/2016].